

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

PIERA PAULA SCHNAIDER DO NASCIMENTO

Quando a palavra é poesia: significados histórico-culturais em perspectiva

Maringá
2025

PIERA PAULA SCHNAIDER DO NASCIMENTO

Quando a palavra é poesia: significados histórico-culturais em perspectiva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Ciências Sociais.

Área de concentração: Sociedade, Práticas Culturais e Pensamento Social.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Meire Mathias

Maringá
2025

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

N244q

Nascimento, Piera Paula Schnaider do

Quando a palavra é poesia : significados histórico-culturais em perspectiva / Piera Paula Schnaider do Nascimento. -- Maringá, PR, 2025.
172 f. : il. color.

Orientadora: Profa. Dra. Meire Mathias.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2025.

1. Poesia contemporânea. 2. Mulheres escritoras - Maringá (PR). 3. Modernidade cultural. 4. Decolonialidade. I. Mathias, Meire, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. III. Título.

CDD 23.ed. 305.42

PIERA PAULA SCHNAIDER DO NASCIMENTO

Quando a palavra é poesia: Significados histórico-culturais em perspectiva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais, avaliada pela Comissão Julgadora composta pelos membros:

COMISSÃO JULGADORA

Documento assinado digitalmente



MEIRE MATHIAS

Data: 29/10/2025 23:17:35-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Meire Mathias
(Orientador/Presidente)
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Documento assinado digitalmente



SIMONE MEUCCI

Data: 29/09/2025 16:17:36-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Simone Meucci
Universidade Federal do Paraná - UFPR

Documento assinado digitalmente



FAGNER CARNIEL

Data: 24/09/2025 17:42:14-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Fagner Carniel
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Aprovada em: 24 de setembro de 2025

Para a minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Meire Mathias, pela cumplicidade inabalável e por me inspirar, sempre, a imaginar flores onde se escondem as sementinhas.

À minha mãe, Maristela Schnaider, por me ensinar o amor.

Ao meu pai, Celso Aparecido do Nascimento, em memória, por ter me deixado a sua poesia.

Ao professor Fagner Carniel, cujas provocações, fundamentais, ocasionalmente me lançam para fora de mim.

À professora Zuleika, que mostra ser possível aprender sorrindo.

À professora Simone, por abrir meu coração para as Ciências Sociais.

À professora Eide, que dividiu comigo a admiração pelo Benjamin.

Ao professor Flávio, por oferecer perguntas às minhas respostas.

Às professoras Simone Meucci e Fátima Aparecida Cabral, por terem aceitado compor a constelação de defesa desta dissertação.

Às poetas Ana Favorin, Claudine Delgado, Estela Lacerda, Kênia Bergo, Mariana Gil, Mayara Blasi, Michelle Joaquim, Suélen Dominguês e Vanessa Valles Leal, e à artista visual Gabriela Vieira de Oliveira, por partilharem comigo seus trabalhos e acreditarem na minha pesquisa.

Ao Júnior, secretário do PGC/UEM, tão solícito com os trâmites acadêmicos.

Aos companheiros de empreitada, especialmente Pollyana Andrade Ferreti e Fabiano Romanha Neves, cuja amizade simulou a calma dentro de mim.

Aos professores e colegas da graduação em Ciências Sociais, essenciais em minha formação.

Aos membros do Grupo de Pesquisa Política, Estado e América Latina, pela acolhida afetuosa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo imprescindível apoio financeiro.

Sem vocês, nenhuma destas linhas teria sentido.

Quando a palavra é poesia: significados histórico-culturais em perspectiva

RESUMO

Muitas mulheres escrevem poesias e, com elas, a história do tempo presente; no mesmo passo em que a poesia, enquanto manifestação da palavra escrita, revela sentimentos, emoções e a particularidade histórica dessas mulheres que existem, vivem e atuam no mundo de hoje. Nesta pesquisa, busco justamente demonstrar como as poesias produzidas contemporaneamente por mulheres em Maringá se colocam sob o viés decolonial — embora não se definam como autoras decoloniais —, isto é, o que manifestam e sensibilizam em relação ao tempo histórico em que se inserem. Considerando a necessidade de identificar a consolidação da produção poética no âmbito da modernidade cultural no Brasil, mobilizo perspectivas críticas sobre a produção cultural poética e volto a análise ao conteúdo dos textos das poetisas (o que expressam), e não à forma (como expressam). Para tanto, adoto a abordagem metodológica qualitativa e a técnica documental, além do levantamento teórico/bibliográfico, estabelecendo como fontes de pesquisa poesias produzidas contemporaneamente por mulheres em Maringá entre 2019 e 2023. A questão central da presente investigação, portanto, consiste em perquirir se os poemas selecionados tensionam o discurso hegemônico que tem orientado a leitura e a escrita do mundo, e mesmo se o transformam, ou se apenas reiteram a hegemonia dominante.

Palavras-chave: Modernidade. Poesia contemporânea. Mulheres. Decolonialidade.

Cuando la palabra es poesía: significados histórico-culturales en perspectiva

RESUMEN

Muchas mujeres escriben poesías y, con ellas, la historia del tiempo presente; al mismo tiempo, la poesía, como manifestación de la palabra escrita, revela sentimientos, emociones y la particularidad histórica de estas mujeres que existen, viven y actúan en el mundo de hoy. En esta investigación, busco precisamente demostrar cómo los poemas producidos contemporáneamente por mujeres en Maringá se sitúan bajo un marco decolonial—aunque sus autoras no se definan como decoloniales—, es decir, lo que manifiestan y las sensibilidades que evocan en relación con el tiempo histórico en el que se encuentran. Al considerar la necesidad de identificar la consolidación de la producción poética en el ámbito de la modernidad cultural en Brasil, desarrollo perspectivas críticas sobre la producción cultural poética y dirijo el análisis al contenido de los textos de las poetisas (lo que expresan), y no a la forma (cómo lo expresan). Para ello, adopto un enfoque metodológico cualitativo y la técnica documental, así como el estudio teórico/bibliográfico, pues establezco como fuentes de investigación poemas producidos contemporáneamente por mujeres en Maringá, entre 2019 y 2023. El eje central de la investigación, por tanto, es indagar si los poemas seleccionados desafían el discurso hegemónico que ha guiado la lectura y la escritura del mundo, e incluso si lo transforman, o si simplemente reiteran la hegemonía dominante.

Palabras clave: Modernidad. Poesía contemporánea. Mujeres. Decolonialidad.

When the word becomes poetry: historical-cultural meanings in perspective

ABSTRACT

Many women write poetry and, through it, they tell the history of our current times. Poetry, as a form of written expression, reveals the feelings, emotions, and unique historical experiences of these women who live, exist, and act in today's world. In this study, I aim to show how poetry created by women in Maringá nowadays reflects a decolonial perspective—even if the poets themselves don't explicitly label themselves as decolonial authors. I analyze what these selected poems manifest and sensitize regarding the historical time in which they are inserted. Since it's important to understand how poetic production has solidified within Brazil's cultural modernity, I use critical perspectives focused on cultural and poetic production. My analysis centers on the content of the poems—what the poets communicate—rather than how they craft their verses (the form). To this end, I adopt a qualitative methodological approach and the documentary technique, as well as the theoretical and bibliographic survey, establishing as research subject poems written by women in Maringá between 2019 and 2023. The central question of this investigation is to examine whether the selected poems challenge the hegemonic discourse that has shaped the reading and writing of the world, and to determine whether they contribute to its transformation or merely reinforce the dominant hegemony.

Keywords: Modernity. Contemporary poetry. Women. Decoloniality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PRODUÇÃO POÉTICA E MODERNIDADE EM PERSPECTIVA CRÍTICA	20
1.1 Cultura, modernidade e Escola de Frankfurt	21
1.2 Crítica à modernidade: pensamento decolonial	37
1.3 Singularidade da modernidade no Brasil	45
2 ENTRE LUZ E SOMBRA, ENTREVER: “A QUE PONTO CEGAMOS”?	60
2.1 Transculturação e o “mapa das brechas”	63
2.2 Sujeitos “indesejáveis”, sujeitos desejantes	74
2.3 Por uma poética decolonial (ou epistemologia da sensibilidade)	88
3 NO SENTIR DA METÁFORA: “VER O TEMPO”	105
3.1 A razão poética	108
3.2 Metáfora, homem e cultura	122
3.3. Estancar <i>es cantar</i>	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
REFERÊNCIAS	157
LISTA DE POEMAS DAS POETAS SELECIONADAS	172
APÊNDICE ÚNICO — SOBRE AS POETAS	174

INTRODUÇÃO

Sonhei com a palavra “palimpsesto” poucas semanas antes de começar a escrever a introdução da minha dissertação. Curioso é que ela simplesmente despontou como um letreiro luminoso instalado no ar. Ou seja, não foi pronunciada nem grafada, mas apenas sobreposta às demais camadas visíveis do sonho. Foi a primeira vez que sonhei uma palavra. Certamente, o termo apareceu porque eu já tinha escrito os dois primeiros capítulos e estava praticamente respirando por eles, que conservam, cada um a seu modo, relação com a ideia de estratos tanto na produção quanto na interpretação de sentidos histórico-culturais — desde que realizadas, é claro, a partir de uma perspectiva crítica. Creio que durante o sono o nosso subconsciente fica ruminando as ideias com as quais lidamos em nossas pesquisas e nos devolve em sonhos. Em certos casos, como no meu, eles vêm embalados para presente: o tempo do *aqui e agora*.

Após finalizar o terceiro capítulo e as considerações finais, percebi que um capítulo foi se sobrepondo ao outro, complementando-o, como ocorre no palimpsesto. Para quem não tem familiaridade com a palavra, esclareço que os palimpsestos eram pergaminhos em sua maioria raspados até o último suspiro do texto primitivo, para que por cima recebessem outros. O novo escrito fluía sobre esse terreno perturbado por vestígios de textos anteriores, reforçando a ideia de que nada é feito a partir do zero, ao contrário, a história da humanidade é construída a partir de restos entrelaçados de tempos e espaços. Por sorte, embora inúmeras tenham sido as obras absorvidas por escritos considerados como mais “relevantes”, as técnicas medievais não eram suficientes à remoção completa do texto original, de modo que técnicas especiais têm conseguido fazer reaparecer os caracteres escondidos.

Pensando bem, trata-se de um jeito de ler o mundo: considerando que a escrita grafada à superfície oculta textos intencionalmente superpostos, torna-se possível recuperá-los, ainda que através de seus despojos. Aliás, o vocábulo palimpsesto — do grego *palin*, “para trás”, e *psen*, “esfregar suavemente” —, além de remeter às pedras cuidadosamente usadas para raspar os antigos pergaminhos, parece sugerir o pincel que o arqueólogo usa para esfregar suavemente para trás (portanto a contrapelo) e desempoar os estratos dos achados no solo. Não à toa, Walter Benjamin (1987a) escreveu que “todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (p. 225, tese 7). Suponho que os dominadores assim procedem para que os corpos abatidos

continuem a “engolir poeira”, isto é, a sucumbir na luta, a “cair por terra” — vencidos ou mortos. E se, em vez disso, decidíssemos “fazer poeira”¹?

Quando Benjamin propõe explodir o *continuum* da história (teses 14 e 15), não está propondo a sua destruição, senão expor o que está escondido por debaixo da superfície e dar origem a uma nova história ou, mais precisamente, a uma nova maneira de escrever a história, que se dê desde a perspectiva dos derrotados (Cardoso, 2024a, p. 5).² Em meu trabalho, sugiro especificamente o manejo da palavra poética escrita, embora saiba que a escrita da história possa se dar de várias outras maneiras.³ Mas, independentemente da forma escolhida para contá-la, o escovar aparece como o gesto arqueológico de escavar: escovar contra e, subtraindo camadas, descobrir o que subjaz. Pela análise crítica do passado, que está carregado de material explosivo — denominado por Benjamin de “tempo saturado de agoras” —, é que se torna possível acender o pavio na continuidade histórica.⁴

Tenho a impressão de que a história forma imensas dunas de palimpsestos, opressores e oprimidos, com camadas sobrepostas e movediças, nem sempre visíveis, que se acumularam ao longo de nossas existências, traçados e retraçados continuamente — seja para manter, seja para contestar a realidade posta. Igualmente sucede com a cultura: nela, passado e presente se encavalam com tamanha complexidade que a razão ofertada pela racionalidade moderna, linear e homogênea, não daria conta de explicá-la. Nas palavras de Carolina Vigna Prado e Pedro Taam:

¹ Expressão que significa “causar tumulto ou confusão”, conforme consulta feita no Dicionário Caldas Aulete, aqui usada, dado o contexto, no sentido figurativamente ampliado de perturbar o presente/a superfície. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/poeira>. Acesso em: 03 out. 2024.

² Maykson Cardoso anota que, considerando que a escrita sempre foi uma ferramenta articulada a serviço dos vencedores, para escrever a história dos derrotados é necessário aprender com os arqueólogos a ler “o que nunca foi escrito” — mote retomado no terceiro capítulo —, isto é, os vestígios, destroços ou escombros sob os quais jaz a história dos derrotados (2024a, p. 6).

³ Lilia Moritz Schwarcz cita a pintura intitulada “*Bélizaire and the Frey Children*” — feita por volta de 1837 pelo artista Jacques Guillaume Lucien Amans —, que, adulterada na virada do século XX, “assim permaneceu, durante mais de um século, suprimindo a imagem de um menino escravizado. Presente no quadro original, ele foi retirado da obra por um desejo explícito dos herdeiros da família que a comissionou” (2024, p. 175). A obra retrata os três filhos de um rico comerciante de New Orleans, mais Bélizaire, adolescente negro de quinze anos de idade que a família incorporou à propriedade como escravizado quando ele tinha seis anos, junto à mãe, Sally. Apesar de na época em que o quadro foi pintado ser raro incluir pessoas escravizadas nas telas, no Novo Mundo era comum a representação de senhores com seus escravizados, como retratos da realidade e também como símbolos de prestígio e prosperidade dos ricos proprietários (p. 176). Schwarcz conta que a obra foi alterada a pedido dos próprios Frey, provavelmente porque, finda a escravidão, “não era mais de bom gosto vincular a memória da família ao uso de trabalhos forçados, e de uma maneira tão íntima. Assim, o quadro permaneceu na posse deles por mais várias décadas, mas sem a figura de Bélizaire — que foi literalmente apagada. Em 1972, uma descendente doou a obra ao Museu de Arte de New Orleans, que a deixou guardada até 2005, quando foi vendida em um leilão. Em 2021, a pintura foi adquirida pelo colecionador de arte Jeremy K. Simien, da Lousiana, que encontrou e restaurou o jovem negro à pintura” (pp. 174-175).

⁴ Trecho presente na segunda tese marcada com número XII na versão das teses conhecida como “manuscrito de Hannah Arendt”, provavelmente a mais antiga dentre as que nos chegaram (Seligmann-Silva, 2020, p. 29, nota 1).

O passado, como aquilo que se põe por baixo do presente, envia-lhe ondas de choque, ondas sísmicas, que não cansam de abalar o presente. Isso porque continua a viver sob nós, sob a superfície. O presente não é senão a fina camada que se interpõe entre isso e aquilo que virá a ser daqui a um segundo, aquilo que se distende sob a contínua tensão entre o passado que quer se repetir [Chronos] e o imprevisível que quer emergir, o puro acaso [Kairós]. (Prado; Taam, 2017, p. 53)

Pensar a história e a cultura inseridas nesse mapa de descontinuidades permite vê-las como a coexistência de antinomias cuja tensão é constante, afinal, nada está dado e garantido: a todo momento lutamos pelo sentido das coisas, vale dizer, a transformação do mundo ocorre no campo da história, e não no do discurso ou ideologia. Por isso, o movimento interpretativo ganha especial importância. Ao interpretar fatos, atribuímos significados à realidade e, assim, criamos versões da história. A análise crítica consiste justamente em perceber tais processos e assumir uma posição. Ao usar a figura do palimpsesto, porém, não quero defender o retorno a um suposto texto original, como único válido, e sim sugerir que há narrativas a serem depostas, de um lado, e textos a serem recuperados, reelaborados ou inventados, de outro; bem como que, entre tais histórias, há camadas diversas, em que a transparência de uma entrevista sob outra, não hierarquizadas, traz implícita a ideia de recriação permanente.⁵⁻⁶

No que atine ao meu estudo, é pertinente considerar, desde já, a questão da sensibilidade, cultivada por meio da poesia, pois desenvolve em nós a capacidade de concatenar eventos de acordo ou em desacordo com a ordem dominante. Os vencedores, ao monopolizar o direito de contar as suas narrativas, controlam quem silencia as próprias. A poesia surge como caminho para romper esse silêncio imposto através da palavra. Assim, ao mesmo tempo em que produz silêncio, convidando à reflexão, a palavra pode quebrá-lo, em especial pela poesia, que viabiliza o registro e a exposição das contradições históricas. Isto é, ecoando a realidade que a cultura oficial busca omitir, a palavra poética pode romper o silêncio. Existe sempre, portanto, uma cultura hegemônica convivendo com manifestações culturais alternativas.

Justamente porque a minha ênfase recai sobre a palavra é que estabeleci, como objeto de pesquisa, a poesia enquanto manifestação da palavra escrita que traduz sentimentos, emoções e a particularidade histórica de mulheres poetisas atuantes em Maringá na contemporaneidade. Repensando as noções de história, cultura e poesia, identifico como a produção cultural poética

⁵ Trata-se de desvendar, “de retirar véus que recobrem os fatos. Véus esses que são as interpretações prevaletentes sobre os fatos. Daí a importância do pensamento, crítico” (Ianni, 2011, p. 402). “Nesse sentido, a interpretação não resulta em algo que se põe fora da história, fora do objeto. Ela impregna o objeto” (p. 403).

⁶ A propósito desse “ponto de origem permanente”, conferir o ensaio “Vórtice”, de Giorgio Agamben (2018).

maringaense dessas mulheres se manifesta — se reiteram ou tensionam a hegemonia dominante. Tais aferições se tornam possíveis à medida que se compreende que pela poesia a palavra sai do silêncio e ganha sonoridade, conforme as peculiaridades do poeta que a manuseia.

Escolhi estudar a palavra em sua dimensão escrita porque assim ela registra, comunica e alcança outras sensibilidades. Desenvolvi a pesquisa no sentido de apreender o que a poesia escrita retrata contemporaneamente, o que expressa, sem desprezar a necessidade de identificar a consolidação poética no âmbito da modernidade cultural no Brasil, a partir do pensamento crítico e mesmo do pensamento decolonial. Trata-se de entender, no atual tempo histórico, o que a poesia sensibiliza. Logo, a questão que orienta a investigação consiste em demonstrar de que modo a produção contemporânea de mulheres poetisas em Maringá se coloca sob a ótica decolonial — o que seus textos manifestam e revelam sobre o atual tempo histórico.

Desse modo, se a nossa sociabilidade é atravessada pela história — e, pois, pela cultura —, e a nossa sensibilidade é uma das cordas que urde a cada dia, em enormes teares, a poesia da vida, a nossa existência não pode jamais ser dissociada de sua perspectiva histórico-cultural. Por tais razões é que a minha dissertação recebeu o título de “Quando a palavra é poesia: Significados histórico-culturais em perspectiva”.

Considero igualmente importante esclarecer que escolher autoras mulheres foi uma opção política. Ou seja, escolhi, em minha pesquisa, debruçar-me sobre a produção poética de mulheres atuantes em Maringá, focando no texto que produzem e pelos quais falam. O meu objetivo não é o de lhes “dar voz”, e sim o de enfatizar a sua palavra escrita — a sensibilidade, os sentimentos, a experiência de mundo, a relação com o presente, a realidade social e a história expressos e possíveis de serem identificados em sua produção poética. Elejo, então, a palavra dessas escritoras, que são mulheres que falam e que desejam apesar de serem indesejadas. Logo, defini ler mulheres porque queria ler o que mulheres têm a dizer — e não o que homens sempre disseram. Mas o foco, repito, é a palavra: o que as mulheres selecionadas escrevem.

Vale considerar, nesse sentido, que a tônica da pesquisa não consiste em desenvolver uma discussão sobre gênero, nem sobre feminismo decolonial. Meus marcadores são outros. Busco lidar com o feminino na perspectiva decolonial, e não com a ação do feminino. Embora apresente, em anexo, minibiografias e fotografias para identificação das poetisas, o que permitirá melhor localizar e conhecer as autoras dos poemas aqui considerados, questões como gênero e feminismo decolonial vêm das próprias poesias, e não o contrário, isto é, parto das poesias para problematizar a temática decolonial, e não desta para interpelar aquelas. Até porque dizer que a teoria decolonial é um campo epistemológico que dialoga com outros campos epistemológicos é uma perspectiva crítica em meio a outras perspectivas também críticas.

Nesse passo, comporta reconhecer que considero o pensamento crítico para empreender a minha análise em virtude da proposição epistemológica decolonial adotada. Esta, embora não seja necessariamente antissistêmica, é uma perspectiva não eurocêntrica e, em alguma medida, a contrapelo, já que se opõe à interpretação hegemônica da ideia de modernidade, enquanto “paradigma” de vida e de compreensão da história, cultura, ciência e religião (Dussel, 2005, p. 30). Para Enrique Dussel, não há, até o século XV, com a invenção do mundo moderno europeu, uma história mundial, senão várias histórias justapostas e isoladas coexistindo (2005, p. 27). Somente levando em conta o que ele chama de *mito da modernidade* — próximo, guardadas as devidas peculiaridades, ao que Edmundo O’Gorman desenvolve como *invenção* da América (tese abordada no item 1.2) — é que o mundo periférico colonial, a face oculta (mas essencial) da modernidade europeia, poderá enfrentar a razão eurocêntrica e trazer à tona outras modernidades, outras razões, enfim, outros “outros” indesejáveis.

A abordagem decolonial permite, assim, uma escuta histórico-social contemporânea da realidade latino-americana, afinal, as poetisas contam a própria história através de seus poemas, em uma chave que autoriza e legitima o questionamento da colonialidade, ao mesmo tempo em que opera o registro da história por elas vivida. Não se restringem ao ponto de origem (o que aconteceu), antes escoam pela trajetória (o que está acontecendo). Dessa forma, a perspectiva decolonial insere questões atuais no imenso caldeirão epistemológico do qual fazemos parte — a “cultura mundial”. Considero tal abordagem, portanto, para melhor entendê-la — porque é um dado da realidade contemporânea e trabalho no/o tempo presente —; e para perceber em que medida os textos ecoam questões que o viés decolonial tem priorizado discutir. Então não se trata de classificar as autoras, seus pensamentos e/ou poesias como produtos decoloniais; e sim de perceber se nesses poemas, enquanto pesquisadora, escuto ecos das discussões decoloniais e questões trazidas pelas teorias críticas sobre as quais me debruço.

Se, de um lado, busco evidenciar, a partir da expressão poética produzida por mulheres em Maringá, a dimensão do *humano feminino* — que na sociedade patriarcal e classista é socialmente determinada, separada, secundária —; de outro, noto que em “Calibã e a bruxa” Silvia Federici faz o movimento contrário, ou seja, fala sobre como o humano feminino foi e continua sendo historicamente oprimido e demonizado. A perseguição às bruxas⁷, estes seres diabólicos, explica a autora, foi “instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal”,

⁷ Bruxas eram: parteiras, mulheres que evitavam a maternidade, roubavam para ter o que comer, velhas, a mulher libertina e promíscua, prostitutas, adúlteras, mas era também “a mulher rebelde que respondia, discutia, insultava e não chorava sob tortura” (Federici, 2017, p. 332). Federici anota, ademais, que não só as mulheres delinquentes eram caçadas, torturadas e queimadas vivas, “mas as mulheres enquanto mulheres, em particular aquelas de classes inferiores” (p. 333).

interessada em eliminar formas generalizadas de comportamento feminino (Federici, 2017, p. 306), tanto que “a diferença mais importante entre a heresia e a bruxaria é que esta última era considerada um crime feminino” (p. 323). E prossegue a autora:

A caça às bruxas foi, portanto, uma guerra contra as mulheres; foi uma tentativa coordenada de degradá-las, de demonizá-las e de destruir seu poder social. Ao mesmo tempo, foi precisamente nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade.

Também nesse caso, a caça às bruxas amplificou as tendências sociais de então. De fato, existe uma continuidade inconfundível entre as práticas que foram alvo da caça às bruxas e aquelas que estavam proibidas pela nova legislação. (Federici, 2017, p. 334)

Federici, portanto, apresenta o contexto de produção da dimensão demonizada das mulheres, como se não fossem humanas, mas perigosas, sujas, eis que sangram, questionam, tentam, existem. A formulação desse estereótipo é premeditado, justamente para desumanizar, silenciar, ocultar, enfim, deixar mulheres de fato à sombra ou mesmo no escuro. O objetivo da minha pesquisa, por outro lado, caminha no sentido de revelar o que falam poetisas mulheres para demonstrar contradições, sentimentos e tudo o mais que esteja presente no conteúdo das poesias.

Além disso, outro esclarecimento que se faz necessário é o de que a cidade de Maringá também não compõe o meu objeto de discussão. Enxergo Maringá como cena poética em que as mulheres escritoras se expressam. Mas trazê-la para a pesquisa, como protagonista, exigiria realizar outros procedimentos, o que destoaria do citado foco nos textos por elas produzidos. Posso afirmar, isto sim, que Maringá não é “o” lugar da pesquisa, mas “um” lugar, onde eu, na condição de pesquisadora, tenho certas percepções que não são por si só tão evidentes, já que permanece(ra)m à sombra — a qual poderia ser projetada em qualquer outro lugar. Ou seja, em termos metodológicos, a “mesma” pesquisa poderia ser feita em locais diversos. Não olho para a relação dessas mulheres com a cidade, e sim para a sua expressão literária poética.

Como já havia assinalado, mas julgo oportuno reforçar, o que me interessa mobilizar nas Ciências Sociais, especialmente no campo do pensamento social, são perspectivas críticas sobre a produção cultural, no âmbito do *poético* e não no da poesia como gênero literário — discussão que é desenvolvida no terceiro capítulo —, enquanto arte e linguagem, e não como parte da literatura. Todas as escolhas que fiz foram decisões teórico-metodológicas apoiadas nos objetivos da pesquisa.

Agora, passarei a descrever a metodologia de pesquisa adotada. Posso dizer que minha experiência com a palavra, especialmente a poesia escrita, e o contato com teorias e pontos de vista amadurecidos nas aulas do Mestrado, moldaram tanto meu forte interesse pelo objeto de estudo quanto as opções teórico-metodológicas escolhidas para abordá-lo. Em última análise, esta dissertação chancela grande parte de uma trajetória pessoal e profissional dedicada a pensar poeticamente a vida e a pensar a vida através da poesia.

Escolhi como abordagem metodológica a qualitativa e como técnica de pesquisa a documental, além do levantamento teórico/bibliográfico. Minhas fontes de pesquisa e, pois, documentos metodológicos, são poesias produzidas contemporaneamente por mulheres em Maringá, tenham elas sido publicadas ou não (em livros ou na *internet* — *blogs*, revistas virtuais ou redes sociais). Não me incluí entre as poetisas estudadas para não incorrer em inevitável parcialidade quanto à apreciação dos poemas. Essas características — ser poesia e produzida por mulher em Maringá — são intrínsecas aos documentos com os quais trabalho. Penso que examiná-los é uma maneira de estudar a literatura maringaense, mas sob uma perspectiva não oficial, não tradicional nem conservadora. Por isso, utilizo poesias enquanto fontes documentais aptas a se tornarem documentos da própria história da cultura e literatura maringaenses. Para tanto, assumo como pressuposto metodológico que tal produção poética é preservada enquanto poesia (conteúdo; o que os poemas dizem), e não como texto (forma; como os poemas dizem o que dizem, ou seja, privilegiando os seus aspectos estéticos).

Por sua vez, para circunscrever o objeto de estudo e levantar as especificidades do processo de produção local, delimitei como período documentado desde 2019 — data de publicação do primeiro livro de poesias que compõe o meu acervo — até 2023, ano de sua produção⁸. Até o mês de setembro de 2023, alimentei o acervo com poesias, mantendo contato com as poetisas. Acho importante mencionar que o processo de coleta de documentos foi quase todo digital, através do contato com as poetisas por redes sociais. Muitas me enviaram materiais virtuais com seus textos, outras trocaram seus livros físicos, já publicados, comigo. Ao final, reuni poemas de quinze (15) mulheres.

⁸ Embora o livro de Claudine Delgado tenha sido publicado em 2024 e o de Vanessa Valles Leal em 2025, elas me enviaram as suas coletâneas de poemas em 2023. Os poemas citados, quando retirados desses materiais, são referenciados por sua localização nos livros físicos, para valorizar suas produções — afinal, sabemos como é difícil, para as mulheres, se entenderem como poetisas e publicizarem seus escritos. Além disso, há dois poemas — “Linha vermelha” e outro sem título — que fogem ao recorte temporal estabelecido para a documentação, ambos escritos por Michelle Joaquim em 2024, lidos no Instagram da poeta, mas que foram integrados ao texto da dissertação porque, como esta foi uma pesquisa feita a partir de poemas de poetisas vivas, cuja produção poética é dinâmica, e tendo em vista o fato de que o atual contexto tecnológico possibilita uma interação diária e constante, calhou de relevarem para o texto final, notadamente para o último capítulo, escrito entre 2024 e 2025.

Depois disso, organizei o material colhido, para construir um arquivo documental das fontes de pesquisa. A partir do material coletado, organizei uma antologia poética, composta de documentos físicos e outros salvos em formato .PDF, armazenados em “nuvem” e no meu computador. Em seguida, analisei o material com base no conteúdo decolonial verificado, embora não se definam como autoras decoloniais, arranjando e separando as poesias para estruturar a análise.

Assumo, pois, que atuei no sentido de escolher os poemas utilizados na pesquisa, mas nunca, como já explicado, para classificá-los. O critério adotado foi analítico, de percepção, isto é, afim à minha sensibilidade, de maneira que outras sensibilidades poderiam ter feito seleções completamente diferentes. Detentora de um conjunto inicial de poemas, fui produzindo a dissertação em direção a uma reflexão sociológica, então, conforme ia avançando, voltava ao arquivo e separava os textos que correspondiam a tal reflexão, e que eu buscava tanto constituir quanto demonstrar. Porque conhecia o arquivo previamente à escrita da dissertação, enxergava já um “eco decolonial” em algumas poesias, e trouxe as selecionadas na íntegra para o trabalho, justamente para dar-lhes visibilidade. Seria equivocado supor que fiquei procurando textos para poder “encaixar” na teoria. Houve, na verdade, um escrutínio intelectual baseado no encontro genuíno entre poesias e aparato teórico, em constante exercício dialético. Portanto, a partir de uma escolha que julgo eminentemente orgânica, fui percebendo a tessitura entre reflexão sociológica e produção poética — sem que houvesse qualquer determinismo ou classificação, e sim aproximação do conteúdo dos poemas com as ênfases sociológicas. E foi assim que cheguei às nove (9) poetisas cujos trabalhos compõem a presente investigação.

Importante registrar, ainda, que houve autorização inicial para uso das poesias com objetivo acadêmico-científico. Não bastasse, após a seleção final das poesias utilizadas em minha dissertação, enviei às autoras escolhidas um formulário (via *Google Forms*, com as respostas salvas em uma pasta particular na nuvem e também no meu computador), solicitando que informassem seus dados pessoais e minibiografias, enviassem fotografias e autorizassem o uso de seus poemas. Feito isso, tais minibios e fotos foram incluídas no apêndice único (“Sobre as poetisas”), que pode ser consultado ao final (p. 169).

Por sua vez, após organizado o material coletado, realizei fichamentos da teoria (livros, artigos, entre outras leituras), em paralelo à análise dos dados colhidos. Simultaneamente aos passos descritos, permaneci me reunindo com a minha orientadora, para discussões teóricas e elaboração do texto da dissertação, de forma a realizar, a cada passo da pesquisa, a análise do acervo documental, com o propósito de responder, ao menos parcialmente, o que as poesias escritas por diferentes mulheres em Maringá podem revelar sobre a história do tempo presente.

Ainda no que atine à metodologia, não posso deixar de pontuar que escrever o texto em primeira pessoa do singular foi também uma decisão política e mesmo epistemológica. Embora seja comum a escrita de textos acadêmicos na primeira pessoa do plural, a partir de uma opção diversa — destoante das “canônicas” —, senti que pude me afirmar como sujeito do conhecimento em produção, me reconhecendo não só como parte do texto — afinal, no meu caso, o olhar da socióloga é atravessado pelo olhar da poeta, bem como por experiências, posições e relações acumuladas —; mas também como pesquisadora inserida em um contexto contemporâneo e cuja perspectiva atravessa o próprio processo de produção do conhecimento. Em nenhum momento, contudo, tive a intenção de limitar a autoria, exclusivamente, à minha pessoa. Tal qual o percebo, o *eu* resulta de uma construção coletiva, atravessado por tudo e todos que o constituem ao longo do caminho. Neste texto dissertativo, o eu que escreve traz à presença, além de mim, um conjunto de escritores, poetas, artistas e pesquisadores, os quais conheço pessoalmente ou apenas através da leitura de seus textos. Cenário que me lembra a capa do álbum do Marcelo Camelo (2008), que nada mais é que o próprio título: olhando no sentido tradicional, lê-se “sou”, mas, virando a palavra de cabeça para baixo, é possível ler “nós” — tanto uma questão de ponto de vista, quanto uma ambiciosa sobreposição de sentidos que se compõem reciprocamente. Tratando-se de álbum musical, a sugestão ganha ainda mais potência, afinal, ao longo dos últimos três anos, eu e a minha orientadora trocamos, em meio a inúmeras referências, uma série de músicas que nos ajudaram a costurar as pedras da pesquisa. Sem dúvida, a Meire, parceira de caminhada, é coautora de cada espaço destas páginas — sejam escritas ou em branco, pois com ela aprendi a valorizar o ímpeto do silêncio.

Quanto à estrutura, a dissertação se organiza em três capítulos — à guisa de um singelo palimpsesto. O primeiro, intitulado “Produção poética e modernidade em perspectiva crítica”, subdivide-se nos subcapítulos “1.1 Cultura, modernidade e Escola de Frankfurt”, “1.2 Crítica à modernidade: pensamento decolonial” e “1.3 Singularidade da modernidade no Brasil”. O segundo, intitulado “Entre luz e sombra, entrever: ‘a que ponto cegamos?’”, subdivide-se nos subcapítulos “2.1 Transculturação e o ‘mapa das brechas’”, “2.2 Sujeitos ‘indesejáveis’, sujeitos desejantes” e “2.3 Por uma poética decolonial (ou epistemologia da sensibilidade)”. Já o terceiro, intitulado “No sentir da metáfora: ‘Ver o tempo’”, subdivide-se nos subcapítulos “3.1 A razão poética”, “3.2 Metáfora, homem e cultura” e “3.3 Estancar *es cantar*”.

Por fim, convém destacar que o tropo do palimpsesto é chão para múltiplas imagens, a depender do repertório de experiências de cada um, afinal, tem mais a ver com um movimento do que propriamente com um objeto concreto e, como tal, estático. Para mim, avulta como muito mais significativa a imagem da escavação, já que os sentidos histórico-culturais se

constroem em camadas, bem como são interpretados também pela extração de camadas, com pás, pinceis, mãos ou qualquer outro meio que viabilize a investigação.⁹

A propósito, Georges Didi-Huberman (2019), ao narrar a sua viagem ao antigo campo de extermínio nazista e atual museu Auschwitz-Birkenau, conta que lá, entre 1942 e 1944, milhares de corpos foram queimados em fossos de incineração a céu aberto, cavados justamente para dar conta do extermínio judeu, e vedados em seguida. Depois, em 1945, os nazistas explodiram um dos prédios desse campo de concentração, para suprimir as “provas” de seus crimes, contudo, se esqueceram de destruir os solos. Por isso, ao redor de alguns dos crematórios, a terra ainda hoje regurgita vestígios das chacinas: fragmentos de ossos vêm à superfície com as inundações decorrentes das chuvas. Os “curadores” do museu se viram obrigados a aterrá-los, “para cobrir essa superfície que ainda recebe solicitações do fundo, que ainda vive do grande trabalho da morte” (Didi-Huberman, 2019, pp. 62–63). Por outro lado, atualmente, no local dos crematórios, é possível notar uma profusão de flores brancas.

Se, como afirma Didi-Huberman, o fogo da história passa, tal qual a fumaça dos fornos humanos soterrada com as cinzas dos mortos em Auschwitz-Birkenau, isso não significa que não há mais o que ver e, por isso, o que imaginar. Antes, como ensina o autor, convém olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico, isto é, “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, [tanto] com o que sabemos [como com o que não sabemos] ter desaparecido” (Didi-Huberman, 2019, p. 41), mas que descobrimos ao dinamitar a história e, provocando vertigens em suas superfícies, atravessar os palimpsestos que a constituem.

⁹ Em uma de minhas últimas leituras antes de finalizar a dissertação, descobri que o tio-avô de Benjamin, Gustav Hirschfeld, foi um importante arqueólogo (Cardoso, 2024a, p. 4). Supõe-se que, apesar de não terem tido contato, Hirschfeld tenha influenciado o imaginário benjaminiano (Cardoso, 2024b). Bertoldo Schnaider, meu avô materno e importante aspirante a arqueólogo — embora tenha dele poucas lembranças, já que, quando morreu, aos setenta e quatro anos (74) de idade, eu tinha apenas quinze (15) —, proporcionou uma experiência crucial à formação do meu ser poético: para pensar criticamente e acessar o real, é preciso agir como arqueólogo. Daí, talvez, o meu interesse em retirar o que se impõe à superfície, caminhando pelas ruas e livros devagar, olhando para todos os lados e catando folhas, galhos, flores, pedras e tantos outros objetos aparentemente inúteis. Anos depois, li nos livros — talvez os objetos palimpsésticos por excelência — que o poema é, antes de tudo, um inestimável inutensílio.

1 PRODUÇÃO POÉTICA E MODERNIDADE EM PERSPECTIVA CRÍTICA

Os fatos são construídos, demolidos e restaurados com palavras, que, por não possuírem uma essência *a priori* que as torne ontologicamente verdadeiras em si, ganham sentido apenas quando entrelaçadas em um contexto narrativo e sócio-histórico. Por isso, fatos são constituídos de incompletudes. Para que se ergam das fissuras do real, é imprescindível ao observador agir como o arqueólogo: se distanciar do objeto estudado, tomar perspectiva e voltar a se aproximar dele; “achar, cavar, inventar a abertura” (Kaplan, 2018, p. 38). Isto é, deve pensar com palavras tanto não-contemporaneidades (o passado, o velho, aquilo que é) quanto contemporaneidades (o presente, o novo, aquilo que pode ser). Assim diluídos, os tempos aparecem e se embaralham para fissurar e nos fazer escavar de novo os mapas de referência que herdamos do imaginário eurocêntrico da modernidade — os quais, além de terem sido substanciais em nossa constituição como sujeitos latino-americanos, ainda são requeridos quando olhamos, mesmo que de modo crítico, para o mundo em que vivemos.

Essa análise da realidade através do pensamento permite que as palavras se renovem, em sua dimensão viva, eis que experimentadas concretamente. Afinal, a história não é feita pelo homem abstrato, mas por homens concretos e em condições objetivas, como personagens das narrativas que elaboram por meio de palavras com múltiplos sentidos, precisamente os que fazem a poesia (Kaplan, 2018, pp. 40–41). Pelo emprego seletivo de recursos expressivos como figuras de linguagem, imagens, entre outros, constroem montagens que decantam o real — literal e metaforicamente. Essa a capacidade de fabulação que a poesia cultiva em nós para acessarmos o passado encoberto pela historiografia dita universal, recriando experiências que se mantêm vivas no mosaico da memória coletiva, e dando-lhes outras interpretações (Pereira, 2014, p. 200).

Conforme explica Octavio Ianni, a realidade não aparece na interpretação, “a não ser figurada e significativamente, por articulações que não se dão empiricamente, mas se depreendem ou constroem logicamente” (1997b, p. 9). A atividade intelectual do pesquisador ou escritor se refere à realidade, que, por ser complexa, o leva a selecionar elementos dessa mesma realidade, para compreendê-la e poder explicá-la. Nesse percurso, ocorre a decantação. A metamorfose da pesquisa em narração, portanto, é um processo no qual sempre entra a imaginação. No entanto, não se trata de uma imaginação inocente, mas instigada pelas relações, rupturas e contradições que povoam a reflexão, traduzindo conhecimento e fantasia em narração (Ianni, 1997b, p. 9).

A poesia atinge sentido pleno de ação ao promover novas reflexões e críticas, ou melhor, “*para contrarrestar el discurso histórico oficial y hegemónico varios escritores, desde la lírica y la narrativa contemporáneas, se proponen llenar los vacíos dejados por dicho discurso y para ello echan mano de nuevas metáforas (vivas) o de la inversión de metáforas antiguas*” (Pereira, 2014, p. 200). Como consequência, reescrever a história latino-americana torna-se o objeto de muitos escritores que encontram na palavra poética um campo propício para trabalhar a memória, este solo onde nosso passado está soterrado (Benjamin, 1987d, p. 239). Tendo como pá a palavra, o escritor atua ativamente na lavra dos sentidos que pretende descobrir ou fundar. Para tanto, a poesia, espaço de escavação e experimentação, aparece como expressão histórica das identidades dos povos, e o poema, menos como forma literária que como “ponto de encontro entre a poesia e o homem” (Paz, 1982, p. 17). A fim de preencher os mencionados vazios, aquele que deseja se aproximar do próprio passado deve agir como quem escava: espalhar e revolver fatos, voltar sempre a eles; tornar visíveis as camadas de tempo de onde vêm, bem como as que foram atravessadas (Benjamin, 1987d, pp. 239–240), para que o solo se junte ao movimento — e à inquietude — do presente (Didi-Huberman, 2019, p. 67).

Nesse sentido é que pretendo demonstrar que na América Latina a história também tem se revelado na produção poética contemporânea, comprometida não só com a vida que se vive nas condições postas pela realidade, mas também em fazer a crítica das condições que a determinam. Ao colocar em xeque a supremacia do pensamento europeu, a produção de autores de perspectiva crítica nos desafia a repensar o conjunto de significações históricas que nos enquadra. Além disso, com maior ou menor consciência, compõem um projeto coletivo de redescoberta e reconstrução do tempo presente no qual estão inseridos, “*en constante diálogo con la memoria del pasado y la ‘memoria del futuro’ forjada desde la conquista por las utopías suscitadas en el imaginario europeo como en el latinoamericano*” (Pereira, 2014, pp. 201–202).

Portanto, do longo processo de formação da América, que segue inconcluso, surgem manifestações artísticas e poéticas que procuram redesenhar o sujeito latino-americano. Ao mesmo tempo em que faz circular os elementos da realidade, a arte possibilita a insurgência contra ela, pelo menos através da potência revolucionária da poesia, que “revela este mundo; cria outro” (Paz, 1982, p. 15). A arte desempenha, assim, papel primordial na representação, manutenção e/ou ruptura da memória histórica latino-americana. E para a compreensão do significado da formação do continente, poesia e história se enriquecem mutuamente.

1.1 Cultura, modernidade e Escola de Frankfurt

“KAIRÓS

Quando pausa
o pássaro

quando acorda
o espelho

quando amadurece
a hora.”
(Orides Fontela)

Diante do silêncio do poeta, a página vazia espera ser preenchida. As linhas das mãos se misturam às do papel — em um movimento entre velho e novo que reproduz a lógica da modernidade, ao forjar uma percepção temporal que desponta nas entrelinhas. As palavras, costuradas no poema, imobilizam o instante, breve e fugidio, para que sobreviva à ação deletéria do tempo. Como cantou Arnaldo Antunes (2009), “a coisa mais moderna que existe nessa vida é envelhecer”.¹⁰ De fato, pensar a modernidade em perspectiva crítica, especialmente a partir dos estudos da Escola de Frankfurt¹¹ — em particular os de Walter Benjamin —, implica tomar consciência de uma temporalidade pela qual atual e antigo, cada vez mais fluidos, se penetram na transitoriedade do instante, de forma que o novo é superado a todo momento, ou seja, a mesma força que configura o moderno não cessa de ameaçar transformá-lo em seu oposto. Nos versos certos de Orides Fontela: “Este momento: arisco// alimenta-me mas/ foge/ e inaugura o aberto/ do tempo” (2015, p. 400).

¹⁰ Música citada: “Envelhecer” (Arnaldo Antunes/Marcelo Jeneci/Ortinho).

¹¹ Em 1923, vinculada à Universidade de Frankfurt, é construída em Frankfurt, na Alemanha, a sede do Instituto de Pesquisas Sociais. Fundado por Felix Weil, Carl Grünberg, Friedrich Pollock e Max Horkheimer, com fortes inclinações marxistas, o Instituto nasce como embrião de um grupo de pensadores europeus que gradualmente cria um projeto filosófico e político dedicado a elaborar uma teoria crítica sobre a sociedade do início do século XX. Inicialmente formada por Theodor W. Adorno, Horkheimer, Erich Fromm e Herbert Marcuse, outros intelectuais, como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, entre outros, têm suas obras posteriormente associadas ao que será designado na década de 1960 como “Escola de Frankfurt”, de modo a reunir as diversas tendências formuladas ao longo da trajetória teórica da Escola, já que seus pensadores se ligavam a múltiplas áreas do saber. Desde a publicação do ensaio “Teoria crítica e teoria tradicional”, em 1938, por Horkheimer, que assumiu a direção do Instituto em 1931, a expressão “teoria crítica” foi amplamente adotada pelos integrantes da Escola, também como forma de camuflar a influência marxista. Além de Marx, a Escola era herdeira de Sigmund Freud e Friedrich Nietzsche. Não bastasse, é impossível dissociar a Escola de Frankfurt da experiência histórica do nazismo, pois, ante o caráter totalizante revelado pelo capitalismo, as reflexões da Escola recorreram à filosofia e atribuíram à cultura lugar estratégico. Assim, a Escola de Frankfurt “é responsável por levar a problemática cultural para o campo da filosofia, bem como transformá-lo num ponto de partida para os teóricos de esquerda refletirem sobre contradições sociais” (Barbero *apud* Mogendorff, 2012, p. 158). Embora o Instituto, fechado em 1933, tenha sido transferido por Horkheimer primeiro para Genebra, depois para Nova Iorque, em 1934, onde outros teóricos se juntaram a ele, ainda hoje, após completar pouco mais de cem anos da inauguração do Instituto, os textos de seus membros continuam despertando interesse nos estudos críticos contemporâneos sobre a modernidade e sua consequente racionalidade, o capitalismo e a cultura.

Nos ensaios escritos na década de 1930¹², Benjamin pontua que a modernidade, em especial com o incremento do capitalismo industrial, significa tanto o declínio da experiência, com o consequente fim da narrativa tradicional ou clássica, quanto a consciência histórica desse momento de crise. Segundo o autor, tal narrativa, típica de sociedades pré-capitalistas, era aquela que trazia conselhos do narrador, que, no lugar de oferecerem explicações unívocas, apareciam como a “moral da história” — uma espécie de ideograma da narrativa. Ante a possibilidade de múltiplas interpretações, a história era continuada pelos ouvintes, sucessivamente, e também seguida por eles (Benjamin, 1987b, p. 200). Logo, o narrador tradicional transmitia oralmente sua sabedoria, baseada na experiência, e as novas gerações a recontavam, conforme a própria leitura, reforçando-as por meio da experimentação.¹³

Cumprе esclarecer que, para o autor, a experiência, matéria da tradição, não era um conjunto de dados acumulados que se petrificava na memória; mas camadas heterogêneas que se superpunham (Benjamin, 1989, p. 105). Ao ritmo da escavação de cada ouvinte — que a interpretava à sua maneira —, a narrativa permanecia aberta à continuação (Gagnebin, 1987, p. 13). A experiência recebida do passado era retomada e atualizada no presente (Gatti, 2009), não como o desenrolar contínuo do passado ao futuro, mas como atividade que, por ter que ser reiterada a todo momento, formava, à guisa de um mosaico, uma descontinuidade criativa. Sendo possível, assim, narrar a mesma história, “sempre a mesma e sempre outra, pelas lacunas abertas por nossa própria indeterminação, indeterminação pela qual se exerce a ação de tempos heterogêneos e que configuram nossa identidade” (Matos, 2009, p. 18).

Na mesma toada em que a experiência humana e, com ela, a narrativa tradicional é empobrecida, nasce uma “nova barbárie” — com conotação positiva, segundo Benjamin, já que impele o bárbaro a recomeçar a partir de uma tábula rasa, a se contentar e “construir com pouco”, sem olhar para a direita ou esquerda (Benjamin, 1987c, p. 116). Se a tradição perdeu seu valor, não há por que reconstruir o perdido, nem continuar a vida de antes. Busca-se agora viver apenas o momento. “Surge uma existência que basta a si mesma, em cada episódio” (p. 119). Mas, na mesma medida em que o homem burguês inventa (e impõe) sua história, os novos bárbaros também têm a chance de criar suas próprias memórias. Portanto, Benjamin constata o declínio da experiência não para apresentar uma visão saudosista de resgate da tradição, e sim

¹² “Experiência e pobreza” e “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, escritos em 1933 e 1936, respectivamente.

¹³ Como no caso da história do vinhateiro, relatada por Benjamin (1987b), em que os filhos aprenderam na prática o verdadeiro tesouro herdado do pai. Interpretaram o conselho, em um primeiro momento, no sentido de que o tesouro estaria enterrado, mas o tempo passou e então entenderam que o ato de cavar é que teria aumentado a produtividade de suas terras e, consequentemente, enriquecido a colheita.

para propor a conscientização histórica dos novos bárbaros. Ele fala de uma tábula rasa justamente para pensarmos nas narrativas que serão produzidas a partir de então, além das dominantes. Tanto que “bárbaro”, do grego, significa “estrangeiro”, “aquele que fala de modo incompreensível”.¹⁴ O homem moderno é aquele que se sente estranho em relação ao lugar no qual se situa, como não pertencente a ele, já que não tem mais experiências que o liguem à tradição. O que lhe resta fazer, afinal?

Ao propor o conceito de uma nova barbárie, Benjamin também propõe a crítica da tradição como encobridora da história e, simultaneamente, a fundação de uma nova percepção histórica, pela qual as narrativas dominantes, que distinguem entre grandes e pequenos fatos — constituindo um passado que privilegia certo ponto de vista, em conformidade com interesses da dominação, e, desse modo, apaga a perspectiva dos vencidos — não continuem triunfando. Ao enfatizar a descontinuidade, Benjamin postula que história é construção, razão pela qual recomenda uma nova forma de narratividade, que leve em conta a totalidade da história.

A propósito, segundo Aníbal Quijano (2002), a dessacralização da autoridade — própria do narrador clássico — na produção e comunicação da experiência foi consolidada com o encontro entre Europa e América. Até então, a consciência histórica europeia não permitia dar sentido aos eventos, nem conceber um projeto social que desse sentido a um tempo vindouro, que não fossem meramente prolongação do passado. Como consequência, prevalecia a sensação nostálgica de que o antigo era preferível ao recente. A partir desse encontro, porém, é instaurada a razão, ou racionalidade (moderna), como forma de transmitir conhecimentos e tornar comuns as experiências. Mas essa mudança na comunicação entre sujeitos não teria sentido sem a transformação da própria noção de tempo. A história passa a ser projetada, isto é, carregada de sentido, já que, como a memória latino-americana não veio do mesmo passado europeu, “*toda esperanza de ello debía ser tendida hacia el futuro*” (Quijano, 2022, p. 177). Assim, se, “*hasta entonces, toda la previa imagen del universo reposa en el pasado, porque viene de él*”, o passado é substituído pelo futuro, como sede privilegiada das expectativas da humanidade — que irá se confundir, como veremos no próximo item, com o ideal europeu.

Quijano anota ainda que, na América Latina, diferentemente, a relação entre história e tempo, desde o encontro com a Europa, é outra — o tempo é concomitantemente sequência e simultaneidade. Mas a percepção unilinear do tempo não leva isso em conta ao dar sentido

¹⁴ Origem da palavra “bárbaro” consultada em: <http://origemdapalavra.com.br/palavras/barbaro/>. Acesso em: 21 ago. 2023. Ademais, “os gregos antigos deram o nome de *bárbaros* a qualquer pessoa que não fosse provavelmente ou originalmente um grego. A palavra é pensada para replicar o som produzido por ovelhas: bar bar bar bar” (Carson, 2024, p. 20).

racional à sua própria perspectiva. Entre nós, o passado nunca atravessou o presente como nostalgia de ser ou ter sido o continente da inocência. O passado é ou pode ser uma experiência do presente, como sede de uma proposta alternativa de racionalidade. A realidade é feita, assim, para ser vista como totalidade (Quijano, 2002, p. 183). Aliás, “*esa relación tensional entre el pasado y el presente, la simultaneidad y la secuencia del tiempo de la historia, la nota de dualidad en nuestra sensibilidad, no podrían explicarse por fuera de la historia de la dominación entre Europa y América Latina*”. É justamente pela reprodução ininterrupta de nossa dependência dessa história que, toda vez que há crise na racionalidade europeia e, pois, na relação entre europeu e latino-americano, o processo de sedimentação de nossa subjetividade entra em crise e partimos de novo em busca de nossa “ilusória identidade” (p. 184).

Portanto, o que é próprio em nossa cultura é na verdade produto inacabado do modo como a relação de dominação é constantemente reorganizada quando corroída pela irrupção dos dominados. Ou seja, quando nossa subjetividade se torna novamente original e, com isso, se constitui um novo sentido histórico, uma nova proposta de racionalidade. Para Quijano, devemos admitir que jamais fomos — nem seremos — europeus, como era a autonarrativa reivindicada pela velha cultura. “*En otros términos, que la cultura dominante no se impuso, ni podrá imponerse sola, sobre la extinción de las dominadas*” (Quijano, 2002, p. 184), até porque a história dominante precisa de dominados para legitimar sua existência. Sendo assim, a identidade latino-americana pode ser vista como a complexa história de produção de novos sentidos históricos, baseados em múltiplas heranças de racionalidade.

Embora o autor peruano tenha escrito anos depois do frankfurtiano, e não pertença à mesma escola de pensamento, mas à corrente decolonial — sobre a qual me debruçarei no próximo item —, suas colocações são já importantes à análise porque permitem compreender que o que Benjamin atribuiu aos sobreviventes da Primeira Guerra Mundial, os quais teriam voltado mudos dos campos de batalha, incapazes de assimilar e comunicar por palavras os traumas vivenciados nas trincheiras, em nosso continente compõe a própria “tradição dos oprimidos”. Na tese 8, aliás, o autor ensina que, para essa tradição, o “estado de exceção” é a regra geral. O assombro com o fato de que os episódios vivenciados no século XX sejam “ainda” possíveis, como se não devessem ocorrer por causa do “progresso”, é estagnador; não gera conhecimento. Se a ótica do absurdo pelo absurdo nos encerra no mesmo lugar, é preciso construir um conceito de história que corresponda àquela verdade (Benjamin, 1987a, p. 226).

Nas teses de 1940, Benjamin reflete sobre um possível conceito de história.¹⁵ Censura a maneira oficial de escrevê-la, apoiada na concepção de tempo unilinear, cronológico, “vazio e homogêneo”, linha infinita que os fatos vêm preencher, série de pontos iguais que culminam em uma história universal; uma história que, transformando o individual em universal, celebra a “história do gênero humano” (Matos, 2009, p. 11); que repete sempre a mesma história, coincidente com a das vencedores. É esse tempo que deve ser questionado, “para que não [se] faça do presente o resultado previsível de um desenvolvimento necessário, mas que saiba revelar o possível” (Gagnebin, 1987, p. 23). A percepção de história proposta por Benjamin, portanto, passa pela alteração da percepção europeia do tempo. Além de criticar a concepção temporal que sustenta a visão determinista da história e permite pensar o devir histórico independentemente da ação humana, ele aposta em parar o tempo do progresso, criando-se através de rupturas um outro tempo, carregado de agoras.

Assim, a história proposta pelo frankfurtiano é objeto de uma construção cujo lugar é “um tempo saturado de ‘agoras’” (Benjamin, 1987a, p. 229), ou seja, momentos significativos em que pode acontecer o novo. De fato, a consciência de explosão do contínuo da história é própria daqueles que não acreditam estar reeditando o passado, mas criando algo inédito, onde se inserem os novos bárbaros. Já que não lhe cabe contar fatos históricos exemplares, em forma de conselhos — sob pena de, sem ter uma memória comum, apenas imporem a repetição da narrativa burguesa que justifica a dominação —, deve o historiador “fazer saltar pelos ares o *continuum* da história” (p. 231), isto é, colapsar a linearidade histórica e, assim, construir uma experiência única com o passado, com o olhar para o passado partindo do presente, e não do futuro. A preocupação de Benjamin é a de constituir rupturas ou rugosidades no tempo que revelem a história dos dominados, aptas, portanto, a formular um caminho de anfractuosidades.

Desse modo, a conexão com o passado só será proveitosa se for feita com os olhos voltados ao presente: precisa ser captada assim que relampejar, de maneira que, a partir de um engajamento ativo, o historiador descubra a constelação crítica que um fragmento do passado forma com o momento presente (Löwy, 2005, pp. 62 e 65). Captar o passado, porém, não significa identificá-lo com o que de fato foi (Benjamin, 1987a, p. 224). O historiador que se pretende neutro acede diretamente a uma suposta origem dos fatos, distante e sem mácula, e apenas confirma a visão dos vencedores. É preciso considerar que o presente é um momento de perigo que ameaça a existência da tradição e dos que a recebem — ou seja, os dominados do passado e os do presente, bem como os vencedores do presente, herdeiros dos que venceram no

¹⁵ Para Maykson Cardoso (2024a), mais que uma reflexão teórico-filosófica, as teses, com seu tom de manifesto, formam um programa para uma nova escrita da história.

passado, e cuja vitória implica sempre conservar a tradição criada. Assim, o presente é o momento em que os dominantes querem manter a vitória, mas pode representar a possibilidade de sua derrota, se os historiadores críticos estiverem conscientes do que está em disputa, suscitando o interesse dos vencidos pela transformação. É nesse momento que se esvai a visão da história como progresso ininterrupto. A partir desse singular “anacronismo produtivo”, na expressão de Gagnebin (2006b), entendido como “não-conformidade ao tempo”, de maneira a perceber “o surgimento do devir no passado antigo ou no presente balbuciante, hesitante, ainda indefinido e indefinível” (p. 2), é que Benjamin opõe a ideia de progresso ou de declínio à de atualização.

De um lado, o historiador crítico sabe que a vitória dos dominadores ameaça até os mortos, pelo esquecimento de suas lutas, e que, “do ponto de vista dos oprimidos, o passado não é uma acumulação gradual de conquistas”, mas “uma série interminável de derrotas catastróficas” (Löwy, 2005, p. 66). De outro, o vencedor destaca fatos e atores importantes, considerando o interesse de dominação, que apagam a perspectiva dos derrotados, construindo um passado que oculta parte do próprio passado. A propósito, Benjamin chama a atenção para as deformações operadas durante o processo de transmissão do passado, cuja reconstituição, além de não ser neutra, é comprometida com a história de dominação burguesa. O autor não defende um sentido original a ser preservado, e sim critica as marcas deixadas pelos interesses da classe dominante, que faz da história um caminho ascendente em direção ao coroamento da democracia burguesa (Gagnebin, 1982, p. 58).

Nesse sentido, a tarefa dos dominados não é somente a de relembrar acontecimentos, mas substituí-los às contingências do tempo em uma metáfora (Proust *apud* Gagnebin, 1987, p. 16). De acordo com o discurso dominante, fundado em um sentido tanto originário quanto último, a palavra primária desapareceria sob o amontoado de análises dos estudiosos. Não por ter se apagado, mas por não mais conseguirmos distingui-la de outras palavras legadas pela tradição. Ou seja, a “consistência da verdade” seria submergida pela transmissão: “arrastada por seu próprio movimento, a tradição torna-se autônoma em relação ao sentido inicial ao qual, originalmente, tinha suas raízes” (Gagnebin, 1987, p. 17). Esse é o movimento reivindicado também pela metáfora, mas não para conservar o passado de modo linear e, pois, acrítico, e sim transformá-lo, operando o seu deslocamento. Como o sentido “literal”, original acaba sendo abandonado, de transposição em transposição, até que se prescinda dele¹⁶, a metáfora, ao menos como tratada nesta dissertação, abre referida brecha para que novas possibilidades de contação

¹⁶ Como no palimpsesto, o sentido original acaba se convertendo em ondas de choque que agitam a superfície do tempo presente.

da(s) história(s) apareçam, questão que será discutida com maior profundidade nos próximos capítulos.

Considerando que, em minha pesquisa, me ocupo da produção poética contemporânea de mulheres de Maringá, apresento o primeiro poema constitutivo do meu acervo documental, intitulado “Tudo já foi dito”, em que Ana Favorin (2023, p. 65) descreve com bastante pesar a sensação de impotência ao tentar expor a própria versão histórica de sua condição:

Tudo já foi dito

a gente repete pra ver se a palavra encontra abrigo
e não encontra,
e bate nas paredes dos fragmentos
inventados,
desenhados na caverna desse tempo.
Tudo já foi dito,
a palavra do outro ecoa em nós,
que escorremos,
líquidos,
sós.
E repousamos sutis,
corpos dóceis,
gentis,
nos braços do tempo em que nos inventaram.

A poeta tenta falar, repetidas vezes, mas ninguém a ouve, pois estamos com os ouvidos blindados pelo egotismo moderno. Não há interesse na escuta dos dominados. Suas palavras ricocheteiam nas paredes da caverna do tempo. Como não há novidades, pois o que interessa à história oficial já foi proferido, falamos sem nos comunicar. Ao mesmo tempo, a palavra hegemônica nos atinge e faz sangrar, sozinhos. Depois, suturados às custas do silenciamento, então amansados, somos confortados pelos braços invisíveis do tempo em que nos criaram. Note-se que esse individualismo só se completa no contraponto com o outro, o dominado, sem o qual permanece “carente de referências para realizar-se” (Ianni, 1997b, p. 33). Nessa perspectiva, o sujeito moderno está condenado à solidão.

Assim, ao individualizar os indivíduos, a sociedade capitalista cria a sua corruptela essencial — as andorinhas de “andar” sozinhas. Com um toque de humor e até de melancolia, no poema “ai, quem me dera ser andorinha”, Suélen Dominguês (2020) quer suspender o tempo e, durante este silêncio, fazer verão, isto é, sonhar com um mundo partilhado, que não cessa de chamá-la quando cede à reflexão — onde, aliás, é reconhecida —, mas que, justamente pela ousadia, pelo desvio de rota, ganha ares de assombro:

ai, quem me dera ser andorinha

há um horário de escape na vida
em que o tempo suprime os ponteiros
do relógio, por uma brecha atravessa e você para. pensa bem.
é madrugada, da janela, nenhuma estrela e a escuridão cortada no voo de um
quase pássaro
que sozinho não faz verão. meu mundo distante
nesse, a realidade grita meu nome
mas, você, não, precisa
ter medo, afinal
fantasmas são apenas fantasmas.

Portanto, se de fato “tudo já foi dito”, escovar a história a contrapelo, conforme propõe Benjamin na tese 7 (1987a), significa considerá-la do ponto de vista dos vencidos, levando em conta que a história não é um relato incontestável, mas uma história possível entre outras. A tarefa do historiador consiste em saber ler e escrever criticamente a história da barbárie, sobre a qual se impõe a história da cultura triunfante. Por sua vez, a escrita da história dos vencidos exige a aquisição de uma memória que não consta nos livros da história oficial, em que a história é contada apenas como sucessão de vitória dos poderosos. Por isso é que Benjamin irá cunhar o termo “rememoração”, que nada tem a ver com lembrança ou recordação no sentido usual. Trata-se de um “lembrar contra”, uma espécie de “contra-memória”, que torna possível “concebermos o passado como algo inacabado, que não está fechado” (Bolz, 1992, p. 28). Tem a ver, pois, com traçar outros caminhos no mapa da história. “*Toda utopía es, después de todo, un proyecto de reconstitución del sentido histórico de una sociedad*” (Quijano, 2002, p. 185). Em sintonia, Eduardo Galeano conta que uma vez, em uma palestra que davam juntos em Cartagena, perguntaram a Fernando Birri para que serve a utopia, ao que o cineasta argentino respondeu:

A utopia está no horizonte e se está no horizonte eu nunca vou alcançá-la, porque, se caminho dez passos, a utopia vai se distanciar dez passos, e se caminho vinte passos, a utopia vai se colocar vinte passos mais além. Ou seja, eu sei que jamais, nunca, vou alcançá-la. Para que serve? Para isso, para caminhar. (Sangue, 2010)

Assim, deve-se proceder a uma releitura desconfiada da historiografia vigente, jamais prescindindo das circunstâncias e dos portadores da transmissão da história, a fim de revelar possíveis esquecidos, mostrar que o passado comporta outros futuros, além do que, em tese, de fato ocorreu. “Trata-se, para Benjamin, de resgatar do esquecimento aquilo que teria podido fazer da nossa história uma outra história. A empresa crítica converge, assim, para a questão da

memória e do esquecimento, na luta para tirar do silêncio um passado que a história oficial não conta” (Gagnebin, 1982, p. 60).

De fato, o historiador burguês não questiona sua posição, nem a maneira pela qual a história nos foi transmitida, e menos ainda pela qual se realizou. Essa falta de reflexão crítica explica o conformismo da historiografia vigente, que “está bem longe de poder discernir por detrás da história dos vencedores as tentativas de uma outra história que fracassou” (Gagnebin, 1982, p. 65), afinal, o autor historicista se identifica com o vencedor. A falta de autorreflexão leva o historiador a ignorar o peso do seu próprio presente na análise da história. Para Benjamin, essa visão conformista não respeita o diferente, estranho, estrangeiro, bárbaro, acentuando a necessidade de um desvio crítico do objeto de análise por parte do intérprete, “pelas camadas do sentido com que a tradição o envolveu” (p. 64). Trata-se, para Gagnebin, de “não temer os desvios, não temer a errância” (2006b, p. 1), nem de esquecer que o tempo é múltiplo.

Para que se alcance esse desvio crítico, Benjamin afirma, na tese 5 (1987a), que se deve ter em mente que o passado só se deixa fixar, enquanto imagem que relampeja, “no momento em que é reconhecido” (p. 224). Quando o passado lampeja, deve o historiador atento captar a oportunidade — esse momento único, fugaz e precário —, antes que seja tarde. Mas que oportunidade é essa a ser captada? A resposta a tal questão demanda retomar a diferença entre tempo contínuo e tempo do instante (carregado de agoras). O primeiro é domado por *Chronos*, deus grego do tempo, que orchestra uma linha linear, formado pelo encadeamento de eventos (fatalidades) com futuro certo, destituindo o homem de possibilidades além das pré-estabelecidas, ou seja, não há campo para espontaneidade e transformação. O segundo é regido por *Kairós*, deus grego da oportunidade, ligado a interrupções e irrupções, de modo não a deconstituir a linearidade, mas a captar oportunidades. *Kairós* seria a ocasião, *Chronos* o destino, e só *Kairós* poderia enfrentar o pai (*Chronos*). Ao criticar a lógica do tempo capitalista, identificada aqui com a figura de *Chronos*, Benjamin critica a própria modernidade (Diacrônico, 2021), sendo possível concluir que a submissão ao destino faz o historiador se unir ao vencedor.

Há um afresco na *Sala dell’Udienza* (Sala da Audiência) do *Palazzo Vecchio* (Palácio Velho), em Florença, pintado entre 1543 e 1545, por Francisco Salviatti, em cujo fragmento intitulado “Tempo como oportunidade (*Kairós*)” o deus aparece nu, com asas nos ombros e tornozelos, balança na mão direita e, apesar da calvície, uma franja caindo sobre a testa:



FONTE: *Wikimedia Commons*¹⁷

A imagem representa o caráter instantâneo de sua apreensão, pois conseguimos agarrar Kairós pela franja quando se aproxima de nós — e, é claro, o notamos —, mas, uma vez afastado, não é mais possível puxá-lo de volta, já que não tem cabelos na parte de trás da cabeça. Tal qual delineia Olga Tokarczuk:

É o deus da oportunidade, do momento fugaz, da incrível possibilidade que se abre por um instante só e que deve ser agarrada (pela franja!) sem hesitação, para que não fuja. Quando não se repara em Kairós, perde-se uma chance de mudança (...). Na tradição grega, Kairós personifica o tempo, mas não como fluxo poderoso, designado *Chronos*, mas um tempo especial, um momento decisivo que altera tudo. Ele sempre tem a ver com uma resolução humana, e não com a sorte ou o fado enquanto circunstâncias externas. O gesto simbólico de apanhar Kairós pela mecha de cabelo na testa significa a consciência de uma mudança imediata, de alteração da trajetória do destino. (Tokarczuk, 2023, pp. 23–24)

De tal modo, é possível perceber uma forte dimensão cairológica no pensamento de Benjamin — muito embora haja poucas indicações do termo em seus escritos (Jesus, 2013, p. 81). Vale advertir, de novo, que Kairós não equivale ao tempo do agora; seria antes uma faceta qualitativa desse tempo (Diacrônico, 2021), porque ligado à ideia de oportunidade.¹⁸ Inclusive, para Benjamin, a mudança não é programada; acontece no momento oportuno, portanto cairológico (Diacrônico, 2021). As possibilidades brotam nesse horizonte de expectativas —

¹⁷ Imagem do fragmento disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Salviati_-_Time_as_Occasion_%28Kairos%29_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 20 ago. 2023.

¹⁸ Na ótica benjaminiana, Kairós “é um momento decisivo que deve ser apreendido dentro da própria cronologia, explodindo a continuidade” (Jesus, 2013, p. 84).

em que o historiador, munido de consciência crítica, não pode deixar a ocasião escapar. Atualizando o ditado popular com esse sentido, pode-se dizer que “a ocasião faz a narração”.

Uma vez que a pesquisa está lastreada em poesias escritas contemporaneamente por mulheres em Maringá, apresento mais o seguinte poema, “5”, de Claudine Delgado (2024, p. 11):

5.

nem tudo precisa ter nome
 elas jogam violento comigo
 quero chorar no corredor do mercado
 seguro a emoção pensando em presilhas
 tentando encontrar algo que eu não pensei ainda
 quanto tempo eu levo fala comigo
 a arquitetura das ruas me consola
 a solidão inevitável me mantém a salvo
 ando no não pensamento
 no choro quase chego lá
 algo me promete que é melhor não
 espero mais um pouco
 a hora da chorada é decisiva
 até chegar no depósito de bichos de pelúcia
 até chegar ao campeonato de levantamento de peso no globo
 esporte e aí é simples
 corre naturalmente
 penso finalmente
 lágrima por lágrima

Assim como nos poemas anteriores, a solidão e o peso do individualismo são evocados. Contudo, aqui o tempo é outro, menos reto que curvo. A autora escreve do desvio da história — isto é, do lado de fora da caverna apresentada por Ana. Em sua busca, traçando o próprio caminho, o tempo que demora no trajeto conversa com ela; sua relação com o tempo está ligada à relação que tem com o espaço. Apesar de sozinha, indo ao e voltando do mercado, nas ruas ou no próprio pensamento, algo da arquitetura a comove, chama e consola. Em locais onde nos sentimos assim, não há solidão nem vazios; o abraço arquitetônico nos mantém a salvo na solidão. Além disso, as emoções a conduzem por lágrimas quando revive provavelmente cenas da infância, em que sentir não é reprimido e pode, enfim, se entregar ao que pensa, mas prefere não nomear, capaz de acolher a transeunte que nele se move. Aberta às oportunidades, e usando o tempo do trajeto de outro jeito, a poeta consegue achar saída dentro do que a oprime.

Embora não possa deixar o passado cair no esquecimento, o intérprete compromissado não precisa, para isso, construir uma grande narrativa da continuidade histórica, razão pela qual Benjamin irá apoiar uma narração dos escombros da narrativa, “uma transmissão entre os cacos

de uma tradição em migalhas” (Gagnebin, 2006a, p. 53). Para o autor, o mundo está em pedaços e a história se assemelha a um amontoado de ruínas e de escombros. Narrá-la consiste em um longo e paciente recolhimento desses pedaços perdidos e dispersos. “Trata-se de não escamotear as fraturas que o mundo sofre. Somente a partir desses restos é que uma nova construção se torna possível” (Gagnebin, 1982, pp. 77 e 79).

Por isso é que Gagnebin recupera a figura do narrador trapeiro, o “catador de sucata e de lixo”, personagem que recolhe os cacos, restos, certamente movido pela pobreza, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder (1982, p. 53). Esse historiador sucateiro não quer recolher os grandes feitos. Prefere apanhar o que é deixado de lado, sem importância, destituído de sentido e com que a história oficial não sabe o que fazer. Esses elementos de sobra das narrativas são a ausência de rastros dos vencidos, tão bem apagados “que mesmo a memória de sua existência não subsiste — aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém se lembra de seus nomes. Ou ainda: (...) o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não se recorda” (Gagnebin, 2006a, p. 54). Tarefa que consiste em se abrir ao esquecido, para dizer o que ainda não teve direito à lembrança nem às palavras, bem como para agir ativamente sobre o presente, transformando-o (p. 55).

Já que o passado nos chega de forma lacunar, é fundamental interpretar os vazios. Ao mencionar a possibilidade do exercício da palavra pelos narradores historiadores, Gagnebin intui a necessidade de estabelecer um espaço em que se possa articular um “terceiro”, como perspectiva externa, sem se identificar com algoz ou vítima, dando novo sentido humano ao mundo. Trata-se da “testemunha”, que seria não apenas quem presenciou, mas também aquele que não vai embora, “que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro” (Gagnebin, 2006a, p. 57) — não por culpa ou dó, mas porque “somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente”. Cabe à testemunha ouvir o vencido e contar a sua versão da história. Aliás, é curioso pensar que o afresco antes referido, de Salviati, e que retrata Kairós, se encontra na chamada Sala da “Audiência”. Audiência, no sentido mais geral, é o “ato de ouvir ou de prestar atenção a quem se fala”¹⁹. Nesse sentido, Olgaria Matos (2009, p. 12) faz distinção interessante, explicando que história significa, na etimologia, testemunha ocular — significado corretamente

¹⁹ Significado consultado no Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/audi%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso em: 27 jul. 2024.

alargado por Gagnebin —; ao passo que o poeta, por aprender a hora ocular, cairótica, o instante oportuno da vidência, é oracular.

A propósito, cito mais uma vez Tokarczuk, que, embora se refira à escrita de textos literários ao fazer a colocação a seguir transcrita, sustenta um narrador “em quarta pessoa”, irreduzível a um construto gramatical, que tanto abranja a perspectiva de cada personagem quanto ultrapasse o horizonte de cada um deles (2023, p. 254). Narrador que guarda íntima relação com o narrador trapeiro, o narrador testemunha e o poeta narrador (do qual falarei melhor adiante). Assim o descreve a autora:

Você já se perguntou quem é aquele maravilhoso contador de histórias que na Bíblia exclamava em voz alta: “No início era o verbo”? Aquele que descreve a criação do mundo, seu primeiro dia, quando o caos foi separado da ordem? Aquele que assiste à série de criação do cosmos? Aquele que conhece os pensamentos de Deus, conhece suas dúvidas e, sem que lhe tremam as mãos, põe no papel esta frase extraordinária: “e viu Deus o que era bom”? Quem é esse que sabe o que Deus viu?

Descartando todas as dúvidas teológicas, podemos considerar aquela figura de um misterioso e sensível narrador como maravilhosa e significativa. É um ponto, uma perspectiva, a partir da qual se vê tudo. Ver tudo é reconhecer o fato de que afinal as coisas existentes são mutuamente entrelaçadas em um todo, mesmo que ainda não tenhamos descoberto as relações entre elas. (Tokarczuk, 2023, pp. 254–255)

Com base na discussão que estou desenvolvendo, é possível afirmar que esse narrador, assaz sensível, pode ser traduzido na figura do poeta, que parece ter herdado do narrador tradicional o caráter artesanal de dar forma à sua matéria-prima — a própria vida que se dá no agora. O poeta narrador também remodela a matéria, já que “a imensa força das narrativas provém de uma intensidade imaginativa que imita a liberdade divina, pois é faculdade de criação (que, na tradição, sempre caracterizou algo de divino)” (Matos, 2009, p. 21). Sua ferramenta é a palavra; e a poesia, ato de coleta dos vestígios da experiência. Sua técnica, a sensibilidade, permite dar som ao silêncio das palavras dos vencidos, destacando eventos até então invisíveis para a história consagrada como oficial e representante da cultura dominante. Assim, ao manusear as palavras, produz um novo sentido à escrita do mundo moderno: o poema. A escrita ganha especial relevância, pois o poeta passa a ser um eminente porta-voz das vozes silenciadas — no sentido de ampliá-las, e não no de falar em lugar delas.

Essa reconstituição da história que se abre a ruínas e escombros é o caminho trilhado pela poesia, que é uma forma de memória. Se a modernidade deixou o homem desamparado, a nova barbárie ganha outros contornos contemporaneamente. A palavra dos vencidos, encoberta sob a forma de silêncio, já que a ordem hegemônica atua de modo a impedir que o vencido dê

som a seus sentidos intencionalmente escamoteados, ganha força de luta contra o esquecimento. Diante de fragmentos esparsos, cabe ao poeta apreender esses trechos de histórias com o senso de que podem continuar servindo como manutenção do *status quo*, ou podem ensejar a possibilidade de novas significações (Gagnebin, 1987, p. 18).

Além disso, embora não haja mais tradição, esta permanece possível como consciência da impossibilidade de recuperá-la, a partir da qual é possível refletirmos sobre nossa inserção histórica no contexto da modernidade (Gatti, 2009), dispondo somente de traços da história. Ou seja, o poeta só consegue apanhar esses fragmentos em razão da perspectiva crítica que mantém frente ao declínio da experiência — registrando na imobilização do momento o destroço, que é a justaposição do novo e do velho. Entre o antes e o depois, o poeta se equilibra.²⁰ O movimento de produção do novo, direcionado ao futuro, tem como passado os restos que o poema recupera como ruínas ou escombros de um presente que logo será substituído por um novo presente. O tempo torna-se, assim, experiência fundamental da arte, onde se insere a produção poética.

Por fim, proponho o nome “costureiro de pedras” para designar o poeta narrador, pela qualidade singular de costurar a realidade com o fio das infinitas histórias existentes.²¹ Encaro a história dos vencidos como bastante conectada ao ato de costurar, porque demanda a delicadeza de coser sentidos, significados, pontos de vista de tantos tamanhos quantos forem os resquícios. Quanto à escolha do termo para esse narrador contemporâneo, deve-se à etimologia do meu próprio nome — “Piera”, nome espanhol de origem italiana, quer dizer “pedra”; e “Schnaider”, derivação de “Schneider”, no alemão, quer dizer “alfaiate”, “costureiro” —, significando, em tradução livre, costureira de pedras. Além do mais, a expressão tem o mérito de reunir a capacidade testemunhal e o ofício de juntar partes com a sensibilidade e a imaginação dos poetas — imprescindíveis na leitura e na escrita do mundo —, os quais, juntos,

²⁰ Ao refletir sobre o contemporâneo como inatual, similar à “não-conformidade ao tempo” benjaminiana, Giorgio Agamben o aproxima de Kairós, pois, para o autor, o contemporâneo não tem lugar no tempo cronológico — urge dentro deste e o transforma (Agamben, 2009, p. 65). Parafraseando José Saramago, é preciso sair do tempo para vê-lo, ou seja, aderir a ele e, simultaneamente, distanciar-se dele. Se pela tradição eurocêntrica não acessamos o passado, eis que absorvido pela transmissão, quando munidos de consciência histórica crítica passamos a poder projetar outros passados e, assim, atualizar o presente. Para Agamben, ao fraturar as vértebras do seu tempo, ou perceber a falha, o contemporâneo faz dela um lugar de encontro entre temporalidades. No mesmo sentido, Benjamin afirma que atual é “aquele capaz de estabelecer curtos-circuitos com outras épocas” (Seligmann-Silva, 2020, p. 11). A contemporaneidade, portanto, nada mais é que o despertar de Kairós, dada a sua capacidade “de colocar em relação consigo mesmo todo instante do passado” (p. 71). Isso se dá porque o presente é a parte de não-vivido do vivido — e a atenção voltada ao não-vivido é a vida do contemporâneo, de modo que ser contemporâneo é voltar a um presente em que jamais se esteve. O poeta, enquanto contemporâneo, “é [justamente] aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (pp. 60-61). De fato, cabe ao poeta suturar a fratura do tempo coletivo, cujo dorso está quebrado, com o próprio sangue, porque ele é também essa fratura (tempo individual), costura que se dá pela poesia. É como se o tempo fosse uma linha de trem cujos vagões, os poetas, estão distendidos: o que une passado e presente é, deles, a percepção poética. Para sair do tempo é que eles puxam os freios de emergência (imagem benjaminiana, cf. Löwy, 2005, p. 155).

²¹ E de costurar, conforme nota anterior, as temporalidades decorrentes da fratura do tempo histórico.

podem preencher os vazios das páginas da história da humanidade. A história, então, será escrita, e não mais apenas contada, pelo costureiro de pedras: ser capaz de captar os lampejos históricos que têm sido ignorados, mas que passarão a compor o espectro de luminosidade que ronda a história.

A propósito dessa habilidade cairótica, valho-me do pertinente comentário tecido por Anne Carson:

Observe que *καιρός* [deus grego da oportunidade] é acentuada na última sílaba. A mesma palavra com o acento movido para a primeira sílaba, *καῖρός*, era um termo técnico para a arte da tecelagem para indicar as batidas da teia ou, mais especificamente, aquele ponto crítico no espaço e no tempo em que a tecelã deve passar seu fio por um vão que momentaneamente se abre na urdidura do tecido. (Carson, 2024, p. 21)

No poema que segue, “Conversa com o tempo”, Mayara Blasi (2021) — mais uma das poetisas de Maringá que compõem o meu arquivo — expõe o diálogo com o tempo saturado de agoras, de par em par com o percurso teórico explicitado neste ponto da análise:

Conversa com o tempo

o tempo não se quer culpado ou fitado
nem seguido na rua como se vestisse uma roupa engraçada:
meus motivos não lhe garantem um rabo

não sei dele patas ou garras
— o esforço de perceber seus rastros,
uma empreitada inútil

mesmo assim lhe atribuo milimetrias
rascunho sua superfície com certezas levianas
e ele o quê?
ri, me ignora,
nem me vê?

encaro sua falta de solidez
entre satisfeita e dúvida
e imagino o tempo
encurralado num canto

disparo perguntas desimportantes
seguidas de perguntas transcendentais

recebo o oco da sua falta de resposta

minhas poucas mãos juntam cacos de tempo
quero costurá-los do lado de dentro dos meus joelhos
eles fogem

o tempo foge e me alerta
 que se possível
 (sem pressa pra fazer sentido)
 que se possível eu habitue
 meus outros olhos
 os que não chamo de olhos
 a enxergar o que não tem palavra

fico entre agradecer, seguir conselho
 e insistir em guardar o tempo

se não no próprio corpo
 em qual parte deste espaço físico
 eu conseguiria retê-lo
 se entre ele
 e o espaço
 nenhum entre?

sei minhas intenções e atos
 subordinados ao mesmo peso
 que às vezes é nenhum
 e me assombra essa passividade do tempo
 esse estado insólito de relaxamento
 (o não ser deve ser isso)

a contradição
 é só saber o tempo vivo por acontecências
 mínimas, que sejam

delas me ocupo.

Com efeito, o tempo dos vencidos, poetas e latino-americanos não quer ser perseguido como um relógio. Ele se desmancha à menor tentativa de contenção. Por isso, resta à autora imaginar como seria poder questioná-lo. Intui que o tempo a aconselharia “a enxergar o que não tem palavra”, talvez o “não ser”, portanto sem existência aparente. Mas reconhece que, contraditoriamente, o tempo só vive “por acontecências/ mínimas, que sejam” — e delas se ocupa a poeta. A reflexão até aqui desenvolvida faz lembrar o que certa vez escreveu o pintor Gustave Coubert (*apud* Coli, 2007): “eu faço as pedras pensarem”. Os poetas também.

1.2 Crítica à modernidade: pensamento decolonial

“De vez em quando Deus me tira a poesia.
 Olho pedra, vejo pedra mesmo.”
 (Adélia Prado)

“No princípio, tudo era América — frase usada por Santiago Castro-Gómez para indicar que a América, o “estado de barbárie” — estado de exceção ou tradição dos oprimidos, e não a nova barbárie —, foi construída à contraluz da Europa, o “estágio de civilidade”. Assim, a partir da imposição de sua superioridade aos demais povos, por meio do eurocentrismo, “a Europa demarcou o caminho civilizatório pelo qual deverão transitar todas as nações do planeta” (2005, p. 84). Essa a grande tônica da sociabilidade instaurada com a modernidade, como faceta reflexa da colonialidade, e que é reproduzida até os dias atuais.

De fato, a historiografia oficial compactua com a noção de que a América foi descoberta. Porém, não se trata de fato consumado, mas apenas de uma interpretação eleita, entre outras possíveis, para compreendê-lo, já que, assim como as palavras, os fatos também têm sentido construído sob certa miragem. O que já nos permite visualizar a história da América como o que ela foi, é e continuará sendo — e não como algo consolidado, situado unicamente no passado. Exatamente porque ainda inexistente como América no final do século XV, é preferível falar em uma América “inventada” (O’Gorman, 1992, p. 199); materialmente como continente físico inalterável, e historicamente como “novo mundo”, dotado da possibilidade de se realizar no devir histórico. Ainda, como destaca o autor, a invenção da América representou alteração significativa na concepção de mundo. Embora antes disso o planeta já se organizasse a partir do eixo europeu como sede da cultura e ápice civilizatório, nesse momento a Europa assume as rédeas da história universal — que é, então, criada — e impõe os seus valores como paradigma histórico (pp. 193–195); bem como irrompe como centro da racionalidade moderna, isto é, modelo de imputação de significados históricos. Dali em diante, colonizadores se ocupariam de alinhar à sua as culturas e as histórias dos colonizados, reunindo-as em uma só ordem global. Portanto, a citada possibilidade de realização conferida à América significava, agora, poder chegar ao ideal do ser europeu.

Paralelamente à América, então, nasce a modernidade. Não como período histórico, mas autonarrativa do colonizador, baseada em dois aspectos delineados por Enrique Dussel (2005), que se retroalimentam. O primeiro, eurocêntrico, pelo qual modernidade é emancipação pela razão, ressitua os povos colonizados no passado de uma trajetória que culmina na Europa como ideal de progresso humano. O segundo, em sentido mundial, pelo qual modernidade significa mundialização da hegemonia europeia, coloca a Europa no centro da história global e demais culturas na periferia. Como resultado, o primeiro aspecto institui um novo tempo histórico, unilinear, crescente, progressivo; o segundo define a colonialidade do saber²², fundada na

²² A colonialidade do saber liga-se ao eurocentrismo, esta perspectiva de conhecimento que se torna mundialmente hegemônica colonizando as e sobrepondo-se às demais, diferentes, e a seus saberes concretos, tanto na Europa

hierarquia epistemológica: saberes eurocêntricos no centro; saberes e formas de produzir conhecimento dos colonizados na periferia (Hermes, 2020, p. 3).

Umbilicalmente ligada à colonialidade do saber, está a colonialidade do poder. Para que a Europa pudesse controlar as subjetividades e reprimir as formas de produção de saber dos colonizados — obrigados a aprender a cultura dos dominadores —, foi necessária a criação dos Estados Nacionais enquanto instância central do poder, ao longo dos séculos XVII a XIX, para gerir o novo sistema de relações que se configuram a partir de 1492. Processo que implicou a colonização de “modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura” (Quijano, 2005, p. 111).

Imperioso ressaltar que as Ciências Sociais, impregnadas pelo imaginário eurocêntrico, contribuíram para a consolidação dos Estados Nacionais modernos e do próprio colonialismo, eis que nasceram para regular o Estado e explicar seu funcionamento²³, definindo as normas que legitimariam a submissão dos cidadãos ao seu controle, ao mesmo tempo em que o Estado atuaria baseado nessa normatividade legitimada pelas Ciências Sociais (Castro-Gómez, 2005, pp. 80–81). Além disso, cumpre observar que as Ciências Sociais nunca romperam com a ideologia colonial, antes a reproduziram. Tanto que a maioria dos teóricos dos séculos XVII e XVIII defendiam a ideia de evolução humana — partindo dos bárbaros, caracterizados pela ausência de arte, ciência e escrita, para chegar aos civilizados, caracterizados pela civilidade, estado de Direito, ciência e arte; como se a Europa, titular do grau máximo de evolução humana, tivesse historicamente se formado sem o contato com outras culturas. Ao separar civilizados de incivilizados, esse modo de pensar eurocêntrico detém para si a prerrogativa de determinar o que é cultura e o que não é.

Ademais, como assinala Quijano (2005a), a constituição histórica da América significou também a articulação das formas históricas de controle do trabalho à produção de mercadorias para o mercado mundial. Pela primeira vez, ao menos na história conhecida, se criava um padrão de controle do trabalho em função da relação entre capital e trabalho assalariado. “Desse modo, estabelecia-se uma nova, original e singular estrutura de relações de produção na experiência histórica do mundo: o capitalismo mundial” (p. 108), em que os europeus se firmaram como centro do processo de mercantilização da força de trabalho, portanto núcleo do capitalismo em nível global. Desde o início, o capitalismo mundial foi colonial/moderno,

como no resto do mundo (Quijano, 2005a, p. 115). O eurocentrismo proporcionou a colonização do saber em nível mundial, impondo-se como verdadeira e única forma de produzir conhecimento (Miranda, 2022, p. 139).

²³ Mediante, por exemplo, a criação de escolas, hospitais, manicômios, prisões e do próprio Direito.

eurocentrado, pois a realocização temporal das diferenças que constitui a modernidade, pela qual o não-europeu faz parte do passado, serviu para justificar o dualismo entre pré-capital (não-europeu, passado) e capital (europeu, moderno).

Por sua vez, essa nova estrutura pressupunha a noção de “raça” — suposta distinção biológica que determinava a inferioridade natural de uns em relação a outros (Quijano, 2005a, p. 107) —, nascida igualmente com a América, como modo de classificar a população mundial e, assim, legitimar “relações de dominação [entre europeus e não-europeus] impostas pela conquista” (p. 118). Foram produzidos índios, negros, mestiços, e depois, com a expansão mundial da raça dominante, amarelos e oliváceos; bem como redefinidas outras identidades: português e espanhol, termos que indicavam procedência geográfica, adquiriram conotação racial. Aos poucos, traços fenotípicos dos colonizados foram codificados como cor e, em oposição aos “negros”, a raça colonizada mais importante, “os dominantes [europeus] chamaram a si mesmos de brancos” (p. 107).

Nesse sentido é que raça e trabalho foram sendo estruturadas mutuamente, de modo a constituir a divisão racial do trabalho, pois cada forma de controle do trabalho passou a se relacionar com uma raça particular — trabalho pago era privilégio dos brancos, ao passo que as raças dominadas estavam destinadas ao trabalho não pago. Tal articulação entre relações de trabalho e produção de novas identidades históricas se manteve ao longo do período colonial — questão que será retomada no próximo capítulo. Consoante explica Quijano, o racismo foi produzido na América e depois reproduzido no resto do mundo colonizado como alicerce “*de la especificidad de las relaciones de poder entre Europa y las poblaciones del resto del mundo*” (2014, p. 757). Desde então, compõe as relações de poder mundiais. Assim, mesmo extinto o colonialismo, “*el poder social está aún constituido sobre la base de criterios originados en la relación colonial. En otros términos, la colonialidad no ha dejado de ser el carácter central del poder social actual*” (Quijano, 2014, p. 758).

Como a minha pesquisa se assenta em poemas escritos por mulheres em Maringá, trago mais um poema, “efeito”, em que Suélen (2021) relaciona trabalho à exaustão, à ideia de fim — talvez algo parecido com o que Benjamin descreve como fim da experiência:

efeito

desde que o ano começou e olha
que começou muitos anos já
agora mesmo, a tal duma sombra corrida que tomba pelos becos das
esperanças
com ecos socorros
e Digo que sim

viver é o ato gratuito da vida
de não viver se morre. ou não
é o único ato gratuito da vida
porque a morte, minha cara! vejam bem

a morte custa um povo.
nesse instante se responde como
como edificar um vazio sem nada,
de covas, rugas e secas palavras?

se por ventura
os números contam, os astros existem
um céu de cada vez

passa o filtro dos sonhos indo na procissão
finge que a galinha veio antes do ovo
ore, reze, implore, penitencie-se

mais uma vez chegou o fim do mundo
e tá tudo bem, assim como os anos se repetem em novos
o mundo acaba e continua o fim

abro a porta pelúcias pela casa
o gato quebrou o manjerição, a cachorra namora o sapo
e a gata me olha Onde é que cê tava humana, lá são horas
rhum. saio catando tudo do caminho
nem meia hora depois
pelúcias pela casa

numa dessas a gente repara que viver é um pouco mais
e não basta o sacrifício
é grátis! free! zero money!
viver pra não cair da rede

um povo que acorda
depois de morto
imensamente feliz
sem cérebro, tripas e corpo

no oco porém
realizaremos o magnífico
quicá conquistaremos marte
porque toda guerra é esplendor
porque a guerra faz a ciência, a indústria, a arte, o século

os sobrevividos cada vez mais paredes receptáculos
aí de péssimo cansaço me vem a crônica de clarice

imenso desejo que o amanhã seja, nem precisa ser inteiro
mas que seja um pouquinho mais do que hoje, que não haja ninguém a
menos

A poeta apresenta elementos da modernidade, ao mesmo tempo em que expressa a racionalidade contemporânea. Não por acaso, cabe atentar que o poema foi escrito em 2021,

momento dramático da pandemia de Covid-19 no Brasil e no mundo. Em sua crítica à razão moderna, fala em “sobrevividos” em vez de sobreviventes, porque já estão simbolicamente “mortos”, ou inertes, tendo inscrita em seus corpos a dominação colonial e moderna. Como sobreviver a essa situação, senão acreditando em dias menos dolorosos? A poesia denuncia e se coloca como possibilidade utópica. Aliás, a potência da escrita é tão importante que foi usada para formalizar a modernidade colonial.

O controle exercido pelo Estado — cuja consolidação foi essencial para a empreitada moderna — era, e permanece sendo, legitimado pela escrita, cujos dispositivos²⁴ criaram o sujeito moderno ideal: homem, branco, burguês, pai de família, católico, proprietário, heterossexual, letrado; ao passo que mulheres, homossexuais, loucos, negros, escravos, empregados, analfabetos, hereges, índios e demais dissidentes, por exclusão, foram lançados à ilegalidade (Castro-Gómez, 2005, pp. 81–82). A construção da civilização exigia a produção simultânea da barbárie, uma vez que a espoliação cultural se legitima pelo imaginário que diferencia colonizador de colonizado, este como “outro da razão”, portanto passível de ser disciplinado (p. 83). Tratadas como antagônicas — bárbaros irracionais *versus* civilizados racionais —, tais identidades se excluem e, por isso, jamais se penetram no âmbito da cultura. Assim, só poderia fazer parte da modernidade — logo, ter uma cultura digna de ser reconhecida — quem fosse civilizado, ou seja, o tipo europeu, sujeito moderno por excelência. Se, no princípio, tudo era América, por princípio (em que se assenta e pelo qual se espraia a razão moderna) a palavra estava com a Europa. Vale reter essa condição primeira, miticamente arquitetada, tanto porque irá ditar as manifestações científicas e artísticas desenvolvidas nos séculos seguintes, quanto porque deverá ser reconhecida pelos estudiosos que pretendam elaborar epistemologias alternativas desde a periferia global.

A propósito, no poema que segue, “Panfleto”, Michelle Joaquim (2022, n.p.) — outra poeta contemporânea de Maringá — questiona o conhecimento propagado nas universidades, que impõem resistência pacífica, em contraponto ao poder da “caneta indócil” da poeta.

Panfleto

²⁴ Agamben explica que dispositivo é qualquer coisa capaz “de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas [as gramáticas, os manuais, os mapas, as constituições] etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e — por que não — a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata — provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam — teve a inconsciência de se deixar capturar” (2009, pp. 40-41). Ainda, como bem lembra o autor, atualmente não há um só instante na vida dos indivíduos que não seja determinado por algum dispositivo.

EXTRA!!! EXTRA!!!

In(formação) censurada na Academia

uma bandeira foi erguida
e nela dizia:
não levantar bandeiras

Mordaças gritavam
Proibido!
tomar partido
explicitamente

- M e l h o r
fazer assim:
diz-farça
corta essas e essas
palavras
substitui por outra
a temida teoria
esses trechos, suaviza
e metaforiza as ideias esquerdistas
- Mas... o que fica?
- ~~SILÊNCIO~~ Ciência.

era imposta
a resistência
pacífica

no micro
o macro:
antes cristalizado
de botas e fardo
agora punia,
de vestido e sapatos
despojados

“Mas,
restava a desobediência”
civil
e analítica

diante do cano
a polêmica caneta
indócil
e pós-estruturalista
perguntava e respondia:

Quem tem medo de política?
E por quê!

No texto da autora, a epistemologia eurocêntrica e seu respectivo método cartesiano são energicamente atacados. É acometida apenas pelo medo de perder o poder da caneta que nos

escreve. Apontar seu cano para os invisibilizados é ato e proposta políticos: uma varinha mágica de nos arrancar das aberturas do mesmo plano existencial usado pelos detentores do poder para nos deslegitimar. Não por acaso, a legitimidade e o monopólio “do conhecimento dos homens ocidentais têm gerado estruturas e instituições que produzem o racismo/sexismo epistêmico, desqualificando outros conhecimentos e outras vozes críticas frente aos projetos imperiais/coloniais/patriarcais que regem o sistema-mundo” (Grosfoguel, 2016, p. 25). Aliás, a universidade, principal alvo da crítica de Michelle, tem assumido — inclusive foi criada para assumir — o papel de ensinar e reproduzir o pensamento canônico nas Humanidades e Ciências Sociais. Enquanto isso, o saber produzido no mundo periférico, não ocidental, à margem dos cânones, principalmente o produzido por mulheres — ainda que, às vezes, como denunciado no poema, repitam e mesmo imponham estado canônico —, é considerado inferior (pp. 27–28).

Nesse contexto, o pensamento decolonial desponta como abordagem fecunda para releitura crítica da América Latina, porque, uma vez erigido a partir da periferia, portanto fora do eixo eurocêntrico²⁵, se desprende da lógica moderna de um único mundo possível e se abre a caminhos plurais. Trata-se exatamente da exaltação das diferenças. Porém, antes de explicitarmos tal pensamento, impende esclarecer que, longe de ser erro de grafia, a letra “s” é suprimida da palavra “decolonial” propositadamente, para demarcar a distinção em relação à descolonização como recorte histórico. Aliás, Quijano emprega o termo “colonialidade”, em vez de colonialismo, para assinalar a continuidade das relações coloniais no período atual, que, para além de questões econômicas, políticas, jurídicas ou administrativas, dizem respeito também à epistemologia e à cultura (Miranda, 2022, pp. 137–138). Por isso, uso a expressão decolonialidade para falar da opção teórica que busca entender o mundo supondo a continuidade da colonialidade global nas diferentes esferas da vida.

Sendo assim, a decolonialidade pode ser definida em contraposição à descolonização, esta entendida como acontecimento histórico dos países latino-americanos. Há estudiosos que entendem que as relações coloniais, marcadas pela dependência da colônia à metrópole, foram superadas, ao passo que o pensamento decolonial defende que o fim da colonização não gerou mudanças expressivas na hierarquização entre centro e periferia. Por conseguinte, o processo de descolonização que se deu a partir do século XIX foi incompleto, limitando-se à independência jurídico-política das periferias. Autores decoloniais veem a decolonialidade justamente como segunda descolonização, voltada a romper as várias hierarquias que a primeira deixou intactas (Miranda, 2022, p. 138).

²⁵ Como anota Grosfoguel, França, Alemanha, Inglaterra, Itália e Estados Unidos “monopolizam o cânone nas universidades ocidentalizadas” (2016, p. 44).

Portanto, ao interpelar a versão europeia da modernidade, que tem a Europa como sua produtora original e protagonista, o pensamento decolonial sugere a sua própria racionalidade como alternativa, considerando a produção epistêmica de regiões periféricas. Especificamente no contexto latino-americano, de onde procede a teoria, tal pensamento vem de uma guinada epistemológica essencial à renovação crítica das Ciências Sociais, pois, repise-se, o conceito eurocêntrico de modernidade parece não mais dar conta de indagar, muito menos contestar, a história mundial recente. Obviamente que o pensar em perspectiva decolonial não equivale simplesmente a apagar o passado de exclusão dos colonizados, até porque não existe saber produzido fora da modernidade eurocêntrica. Tudo foi afetado por ela, tanto que seus traços ressoam nas novas epistemologias. Porém, há outras chaves para a porta do conhecimento. O diferencial da postura decolonial é precisamente o de trazer à tona o que as tradicionais leituras de mundo sempre se empenharam em esconder — que a hegemonia eurocêntrica foi moldada e implementada à imagem e semelhança de um seleto grupo de cidadãos, os europeus. Somente criticando o eurocentrismo é que poderemos suspender suas âncoras, para, negando a razão eurocêntrica, embarcarmos em nossos próprios saberes e zarparmos rumo à transcendência da racionalidade moderna.

A análise do mundo, ao menos na chave decolonial, demanda a desconstrução do olhar eurocentrado. As poesias selecionadas, por sua vez, se opõem ao discurso hegemônico que tem permeado a leitura e a escrita do mundo, afinal, o olhar poético também foi colonizado. Entretanto, a decolonialidade põe a produção poética contemporânea na rota da construção de epistemologias diversas da eurocêntrica, que ainda se pretende hegemônica. Ante o discurso eurocêntrico que influenciou a escrita poética em suas representações, a poesia surge como ferramenta decolonial (Souza, 2023). A própria reavaliação do passado configura uma postura decolonial, sendo fundamental invocá-lo na interpretação do presente (Hermes, 2024, p. 6). Desse modo, a poesia opera em via de mão dupla: reinterpreta o passado a partir do olhar contemporâneo, ao mesmo tempo em que lança novos sentidos às dinâmicas sociais da atualidade ao conectá-las ao pretérito (p. 11).

1.3 Singularidade da modernidade no Brasil

“No momento em que aumentam as nossas descobertas arqueológicas fica evidente que o Brasil tem um enorme passado pela frente. Ou um enorme futuro por detrás, se preferem.”

(Millôr Fernandes)

Na Europa Ocidental, o processo de centralização estatal que antecedeu a formação de Estados-Nação “foi paralelo à imposição da dominação colonial que começou com a América” (Quijano, 2005a, p. 131). Ou seja, teve início com a colonização interna de povos com identidades diferentes e continuou com a dominação externa de povos com identidades e territórios distintos. Já na América Latina, os grupos dominantes obtiveram êxito em “evitar a descolonização da sociedade enquanto lutavam por Estados independentes” (p. 134). Não poderiam ser considerados nacionais, pois a minoria (branca) detentora do poder, além de não representar a população colonizada (índios, negros e mestiços), dependia de sua exploração para preservar a condição de superioridade e, conseqüentemente, os privilégios.²⁶ Em razão da colonialidade do poder, os senhores coloniais dos novos Estados independentes da América Latina identificavam seus interesses com os dos brancos dominantes na Europa e Estados Unidos (p. 135). Logo, não havia um interesse verdadeiramente “nacional”.

Nesse sentido, o processo de independência dos Estados Nacionais da América Latina, sem descolonização das sociedades, se dirigiu menos ao desenvolvimento dos Estados-Nação modernos que à rearticulação da colonialidade do poder. Como grupos dominantes adotaram a perspectiva eurocêntrica como própria, é possível dizer, conforme pontua Quijano, que a ideia de raça foi, em maior ou menor medida, fator limitante da questão nacional (2005a, p. 136). A nacionalização segundo o modelo eurocêntrico só poderia ter sido alcançada por meio da “descolonização das relações sociais, políticas e culturais entre as raças” (p. 124), isto é, entre europeus e não europeus. Então, enquanto os Estados europeus se formaram a partir da homogeneização da população com base em experiências históricas comuns, a construção dos Estados latino-americanos se deu precisamente contra a maioria da população.

Ainda hoje, as estruturas de poder seguem organizadas a partir do eixo colonial, mas continuamos em busca da nacionalização de nossas sociedades e Estados (Quijano, 2005a, pp. 135–136) — embora em nenhum país latino-americano haja uma sociedade nacionalizada nem um genuíno Estado-Nação (p. 135). Aliás, no caso do Brasil, a história pela independência é marcada por um processo contraditório de almejada modernização e simultânea continuação da colonialidade. Ou, dito de outra forma, pelo intento de tornar o país contemporâneo de seu tempo, alinhado ao “ritmo da história” (obviamente a europeia). Por isso, o pensamento social brasileiro sempre esteve atravessado pela questão nacional, que se revela particularmente em conjunturas críticas, quando passado e presente se rompem — como se a partir de rupturas ou

²⁶ Em abono, anota Quijano que “*el ‘Estado-nación’ es establecido precisamente por los que heredan los privilegios del poder colonial*” (2014, p. 769).

mesmo revoluções as interpretações conhecidas envelhecessem (Ianni, 2006, p. 19). Nessas situações, as forças sociais predominantes se interessam por entender, explicar ou inventar a nação. Ao pensar o presente, “são obrigadas a repensar o passado, buscar e rebuscar continuidades e inovações. Mesmo quando pretendem o futuro, são postas a pensar outra vez o passado, acomodá-lo ao presente; ou até mesmo transformá-lo em matriz do devir”.

Segundo Ianni, o Brasil foi pensado de forma mais acentuada em três momentos principais: a partir da Declaração de Independência de 1822; da Abolição da Escravatura e Proclamação da República em 1888-1889; e da Revolução de 1930 (2006, p. 26). É claro que a história do país continua a ser discutida depois disso. Virão 1945, 1964, 1985 e outras datas significativas, em que a sociedade também se modificou, ensejando novas perspectivas de explicação acerca do Brasil. O que Ianni sugere é que o pensamento social brasileiro foi tão fortemente influenciado pelos eventos históricos assinalados e seus desdobramentos que o que orienta os intérpretes a estudarem o presente é, desde então, o fascínio ante a modernidade ou, mais propriamente, a ideia de um Brasil moderno — ainda que muitas vezes como caricatura: primeiro, no sentido de fazer com que sociedade e Estado se alinhem aos países capitalistas desenvolvidos; segundo, no de valorizar ou exorcizar as peculiaridades da formação social brasileira. Pela mesma razão, as Ciências Sociais são marcadas pelo desafio de compreender as condições e possibilidades da modernização da sociedade nacional (pp. 36–37).

Para melhor compreender a percepção de Ianni, cumpre analisar cada um dos períodos indicados. Em 1822, apesar de “independente”, o Brasil permaneceu escravista e monárquico. A organização do novo Estado foi essencial para conservar as estruturas sociais herdadas do colonialismo absolutista e, assim, legitimar o regime recém-criado. Ou seja, o país não entrou no ritmo da história; prevaleceu o passado, a continuidade colonial (Ianni, 2006, p. 20). Em meados do século XIX, influenciados por ideais que vingaram na Europa pelo menos vinte anos antes, manifestantes melindrados com o atraso do Brasil em relação a países capitalistas desenvolvidos apresentaram propostas de modernização para aproximar o país do presente. Aliadas a tais ideias, a Guerra do Paraguai, a questão do elemento servil e a emergência da propaganda republicana acordaram o sentimento nacional, alterando a mentalidade do povo brasileiro, despertando o interesse de intelectuais, em especial o dos mais jovens, e levando as forças burguesas a entenderem que cabia mudar alguma coisa.

Ianni chama as novas ideias geradas nesse movimento, embora nem sempre coerentes, de “modernas”, ou de “pensamento moderno” (2006, p. 22). Mas a realidade não se ajustava com facilidade às explicações emprestadas do pensamento elaborado na Europa. “Os partidários da modernização, que atuavam na comunidade tradicional brasileira, necessitavam

urgente e desesperadamente de novos argumentos intelectuais para reforçar suas posições” (Grahan *apud* Ianni, 2006, p. 26). Não à toa, vasculharam o arcabouço teórico europeu à procura de concepções úteis a esse propósito. Seria errado considerá-los ingênuos ou deslumbrados diante dos europeus; e parcialmente certo dizer que não compreenderam o sentido pleno das ideias que procuravam. Na verdade, foram extremamente hábeis em adotar apenas ideias aptas a produzir os efeitos desejados, atuando ativamente no processo de modernização do Brasil (Grahan *apud* Ianni, 2006, p. 22).

Só muitas décadas depois, no final do século XIX — apesar de parecer estar ainda vivendo no século XVIII —, é que as transformações causadas pela independência irão se completar, quando, em 1888-1889, o Brasil tenta entrar de novo no ritmo da história, abolindo a escravidão e a monarquia, proclamando a República e incentivando o trabalho livre; ao mesmo tempo em que “jogava na europeização, ou branqueamento da população, para acelerar o esquecimento dos séculos de escravismo” (Ianni, 2006, p. 24). A essa altura, porém, a história mundial já tinha outros horizontes e desafios: o mundo capitalista ingressava no século XX, o que significava na prática que o mundo acabava de ser repartido entre as nações imperialistas (p. 23).

No Brasil da época, a despeito da ampla fermentação de ideias e movimentos sociais, prevaleceram os interesses dos burgueses — emergentes e preexistentes. Assim, predominava o liberalismo nas relações econômicas externas e o patrimonialismo nas relações internas entre setores dominantes e assalariados: uma República simultaneamente liberal e patrimonial.²⁷ Nas palavras de Ianni, “estava em marcha uma singular revolução pelo alto” (2006, p. 25). As relações da sociedade com o poder estatal eram pouco alteradas, com mero remanejamento de pessoas e interesses nas estruturas de poder, sem que nada se transformasse substancialmente, ou seja, os setores populares permaneciam sem encontrar lugar nas esferas do poder. No que tange à revolução burguesa, cabe recuperar a reflexão de Florestan Fernandes:

²⁷ Enquanto na Europa do século XVIII o liberalismo decorreu da ideologia burguesa, vinculada à crise do mundo feudal ante o capitalismo, os liberais brasileiros importaram fórmulas políticas e as ajustaram às próprias necessidades. Conforme argumenta Emília Viotti da Costa, as elites brasileiras, formadas então por “portugueses do Brasil”, queriam conservar o sistema de valores que os liberais europeus pretendiam destruir (1999, p. 134). Apesar de existir uma burguesia local, não havia, no Brasil do século XIX, as classes que constituíam na Europa o ponto de referência do liberalismo: aristocracia e proletariado (Costa, 1999, p. 130). Ou seja, a luta que na Europa era contra o absolutismo, no Brasil se dava contra o pacto colonial, em prol de um governo livre de imposições externas — como restrições à importação de escravos, excessos do fisco e impedimentos ao livre-comércio. Antes de configurarem mera imitação cultural — devido à relação colonial entre periferia e Europa —, as ideias liberais eram armas ideológicas das quais se apropriavam essas elites para alcançar metas políticas e econômicas. A burguesia nacional, pois, era revolucionária em termos de política e conservadora em questões sociais. “Quando os proprietários de terras, o clero, os comerciantes e os funcionários até então comprometidos com o sistema colonial se antagonizaram com o sistema, os princípios liberais apareceram como justificativa teórica dos movimentos revolucionários em prol da emancipação política do país” (Costa, 1999, p. 136).

A autonomização política não resultou de nem conduziu a nenhuma transformação econômica de natureza revolucionária. No entanto, onde ela se vinculou a transformações econômicas relativamente significativas e profundas, e se manifestavam mais fortemente os novos laços de dependência do país em relação ao exterior, ela iria ser a fonte de toda uma série de mudanças econômicas e, nesse sentido, o verdadeiro ponto de partida de maior liberdade e de maior independência na esfera econômica. A questão, aí, não é tanto do salto que se deu com a absorção sociocultural e econômica de novas técnicas, capitais e modelos de ação econômica. Está, antes, na mudança sofrida, internamente, pelo padrão de civilização vigente. Este passou a organizar a vida econômica em novas bases, pelo menos nas áreas afetadas pelas atividades mercantis assinaladas, e sofreu uma diferenciação que permitia reduzir a distância histórico-cultural que existia entre o fluxo daquele padrão de civilização nas economias centrais e o seu fluxo em nossa economia. Pela primeira vez, emergia na cena histórica brasileira o verdadeiro palco do “burguês”: uma situação de mercado que exigia, econômica, social e politicamente, o “espírito burguês” e a “concepção burguesa do mundo”. (Fernandes, 2006, p. 120)

Essa a problemática com a qual se depararam intelectuais em busca de compreender as perspectivas abertas com a República e o regime de trabalho livre. Em escala crescente nas décadas posteriores, muitos pensadores, preocupados com a questão nacional e possibilidades de modernização, não podiam deixar de refletir sem ponderar também as heranças coloniais, já que interessados em recriar o país à altura do século XX (Ianni, 2006, p. 26). Assim, forças sociais e culturais, orientadas pela mudança, continuaram a operar, amparando novas ideias.

Nesse contexto, 1922 é uma data simbólica, quando, para Ianni, o país finalmente começa a ingressar no século XX (2006, p. 26). Os acontecimentos da época — tímida industrialização; crescimento das grandes cidades; tenentismo; criação do Centro Dom Vital; fundação do Partido Comunista Brasileiro; e, especialmente, realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo —, ao buscarem novos temas e linguagens para as artes e o pensamento social no país, sugerem o prenúncio de outro ciclo da história, com novos horizontes para o debate político e cultural. Os movimentos da sociedade, mesmo indicando tendências antagônicas, compartilhavam o desejo de mudar, para que o país não continuasse parecendo atrasado ou anacrônico.

Em 1930, o Brasil realizou uma tentativa fundamental no sentido de entrar no ritmo da história e se tornar contemporâneo do seu tempo. Os indícios de modernização esboçados nos anos anteriores pareciam se acelerar, criando um clima de ampla ebulição cultural, política e social. O que vinha germinando fica mais explícito e se desenvolve com a ruptura simbolizada pela Revolução de 30 — somada à crise econômica, surtos de industrialização, urbanização, emergência do proletariado e movimentos sociais de base agrária. Foi nessa década que se

formularam as principais interpretações do Brasil moderno, hoje consideradas “clássicas” e paradigmáticas, por forjarem uma compreensão mais exata do país, da sociedade e da história nacional.²⁸ “Intelectuais formados no espírito europeu, (...) mas sensíveis aos desafios do presente e aos enigmas do passado, passam a explicar como se compõe e decompõe o Brasil como nação” (Ianni, 2006, p. 27). Uma vez mais, buscou-se reduzir o hiato entre pensamento universal e realidade nacional. Logo, a despeito da diversidade de perspectivas, os intérpretes se esforçaram em pensar o Brasil moderno, sempre tensionando moderno e anacrônico.

Nesse percurso em direção à modernização do país, a Semana de Arte Moderna — que ocorreu nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, com exposições de pinturas e esculturas, conferências, concertos, apresentações de dança e saraus — adquire especial relevância na configuração do pensamento social brasileiro. Mas só ganhou importância a partir das décadas seguintes e de forma crescente porque o modernismo cresceu em importância, que, por sua vez, alçou papel de destaque no imaginário nacional porque foi mobilizado a partir da Semana (Memória da eletricidade, 2021).²⁹ Em suma, a Semana ainda continua dialogando com o presente por conta dos seus efeitos — o modernismo. Portanto, o evento e o modernismo, embora não se confundam, são faces da mesma moeda, de modo que a história da Semana acabou por originar a história do próprio modernismo, não se podendo dissociá-las. Se, de um lado, a Semana simbolizou a emergência de inquietações e propostas que passarão a predominar (Ianni, 2006, p. 33), preocupadas, reitere-se, com a tradição e a modernidade; de outro, o modernismo triunfou ao se manter como motor permanente de invenção e tradição do Brasil no século XX (Coelho, 2012). Assim, a Semana é valorizada por sua peculiaridade inauguradora, mas também por seus desdobramentos capitais na produção cultural nacional, em especial no que diz respeito à invenção do Brasil moderno.

Como destaca Coelho, o divórcio entre velho e novo Brasil começou antes da própria Semana, quando se escolheu, estrategicamente, o Centenário da Independência de 1822 como data-irmã do evento (2012, p. 23). Vislumbrada já como contraponto crítico ao centenário, a escolha materializa historicamente a missão do modernismo: “sobrepor a todo custo o presente

²⁸ Embora não seja objeto da presente discussão, as ideias gerais elaboradas por esses autores é muito bem sintetizada e apresentada por Ianni no artigo “A idéia de Brasil moderno” (2006), usado aqui como referência.

²⁹ Durante muito tempo, o movimento paulista foi rotulado de “filial bandeirante do Futurismo italiano” (Coelho, 2012, p. 14). Mas Mário de Andrade recusava o termo “futurismo” para definir o trabalho dos jovens paulistas, pois, “caso a visão de um ‘futurismo brasileiro’ vencesse as lutas de representação desencadeadas pela produção paulista de 1922, não haveria um movimento cultural cujo nome nos vincularia diretamente a uma etapa histórica de superação dos nossos atrasos nacionais. Em suma, se tudo o que ocorreu entre 1917 e 1930 fosse chamado de futurismo, não teríamos modernistas proclamando a modernidade de nossa cultura. Teríamos, no máximo, um olhar datado sobre uma expressão abrasileirada e reprodutora de uma vanguarda antiga e superada na Europa de 1920” (Coelho, 2012, p. 41). Assim, o estabelecimento do nome “modernismo” foi de suma importância para a memória do movimento.

e o futuro ao passado — ou, ao menos, a um certo passado comprometido com o atraso” (p. 40). Por isso, a Semana de 1922 foi eternizada como ruptura que possibilitou a instauração do moderno no Brasil, ou ainda, momento da virada moderna brasileira do século XX, permanecendo ativa como motor da memória de um país moderno.

Mário de Andrade inventou a expressão “força fatal” para sugerir o modernismo como algo que inevitavelmente aconteceria no Brasil. O grupo paulista apenas teria se adiantado em captar esse movimento e realizar a Semana. Desta feita, fica manifesto o quanto a poesia, ao nos dotar de olhos alforriados de cacoetes coloniais, propicia certa competência oracular, isto é, a sensibilidade de vermos, em outra escala, o que quase ninguém mais consegue ver. Como bradou Oswald de Andrade, no “Manifesto da Poesia Pau Brasil” de 1924: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*” (2011, p. 65). Ademais, as trocas de cartas de Mário com pessoas de outros Estados brasileiros indicava que a Semana poderia ser tomada por elas não como modelo, mas como alerta de que o que acontecia em suas cidades tinha reverberação nacional. Ou seja, “ao mesmo tempo [em] que a centralidade do modernismo paulista apagou os demais modernismos brasileiros, talvez só possamos pensar nesses outros modernismos porque o modelo paulista se espalhou como vetor histórico estético sobre os demais espaços modernos ao redor do país” (Coelho, 2012, p. 29). Segundo Mário, o movimento modernista foi prenunciador, preparador e criador de um estado de espírito nacional, afinal, apesar de a Semana ocorrer em São Paulo, o que acontecia nas demais cidades brasileiras estava ligado ao modernismo. Para Mário, o modernismo era essa movimentação nacional em curso (Andrade *apud* Coelho, 2021, p. 38).

Coelho explica também que a Semana, ao nos “equiparar” às vanguardas ocidentais da época (2021, p. 21) — reafirmando o anseio do país, desde o início do século precedente, de compor o concerto das nações desenvolvidas —, foi ponto de ruptura e ao mesmo tempo de equilíbrio “entre os polos temporais representados pelo embate vanguardista entre ‘o velho e o novo’” (Coelho, 2012, p. 24). Daí a inegável força de paradigma que o evento produziu no imaginário nacional, como modelo de organização estética coletiva capaz de delimitar nossa especificidade frente aos cânones então existentes (Coelho, 2021, p. 47). Ao projetar no nível da nação fatos até então restritos às regiões, ofereceu à população o sentido de pertencimento nacional por meio da cultura. Assim, embora não constitua marco zero (Ianni, 2006, p. 26), a Semana sem dúvida foi importante marco histórico que demarcou a existência de um “antes” diferente de um “depois”. Acerca dessa percepção histórica tecida ao redor da Semana de Arte Moderna de 1922, prossegue o autor:

Há uma concepção de história arraigada em todo o debate sobre o modernismo brasileiro. Ela nos amarra ao processo linear cronológico cuja dimensão acumulativa de nomes, obras, fatos e eventos tem como consequência “natural” o progresso, isto é, sair de um ponto “pior” para um ponto “melhor”. No caso do tema deste livro [Semana de Arte Moderna de 1922], algo como “saímos do antiquado soneto parnasiano para chegarmos ao moderno verso livre” ou “saímos do subjetivismo simbolista para o nacionalismo modernista” e assim por diante. (Coelho, 2012, p. 56)

Assim, a Semana se constituiu como ponto de cruzamento temporal, dividindo, como visto, um antes e um depois para a difusão do pensamento moderno no país. Enquanto ponto de “agoricidade” permanente, tornou-se efeméride e modelo histórico, sintetizou as mudanças de paradigma histórico ao longo do século XX e se espalhou pelas manifestações culturais nacionais posteriores (Coelho, 2012, p. 56). Ao afirmar que a Semana não houve, e sim que está havendo, Oswald de Andrade resume e profetiza o papel catalisador³⁰ da Semana sobre a história cultural brasileira (p. 88).

Sendo assim, se a Semana marcou um movimento progressivo do passado (atrasado, velho, não contemporâneo) para o futuro almejado (em vias de desenvolvimento, novo, contemporâneo), discuti-la hoje em dia a partir desses termos seria anacrônico, eis que se trata de uma visão desconectada da realidade em que vivemos — em que velho e novo, repita-se, não se anulam, antes coexistem. Podemos afirmar que a Semana e o modernismo marcaram uma etapa cronológica em nossa história, mas, para além disso, inauguraram a possibilidade de instantes cairóticos. E talvez nessa qualidade ora destruidora, ora construtiva, resida aquela fatalidade descrita por Mário de Andrade. Quando tudo vira modernismo, até suas críticas³¹, “podemos perceber a fatalidade histórica da cultura brasileira em sua caminhada rumo ao moderno, que tanto marca boa parte de nosso pensamento dito ‘progressista’ ao longo do século passado e, de certa forma, até hoje” (Coelho, 2012, pp. 75–76). Nessa perspectiva, Coelho afirma que a força fatal talvez seja a forma mais poética de constatação do primado do modernismo em nossa cultura e de seu arcabouço conceitual: a Semana “como sinônimo de progresso, vanguardas europeias, a destruição do passadismo acadêmico, nacionalismo cultural” (p. 76). Para além disso, entendo que essa força seja também a poética possibilidade

³⁰ Na perspectiva de Antonio Candido, a Semana de 1922 foi um evento catalisador, momento único de reunião e difusão de forças renovadoras do país (Coelho, 2012, p. 93). Foi “aceleradora de um processo de transformação. Mais do que isso, foi a substância-momento inalterável no processo da história, permanente porque é memória do ato transgressor em permanente curso”.

³¹ Após 1945, com a morte de Mário de Andrade, e o surgimento da crítica universitária a partir de 1950 — considerando o legado da Semana de 1922 como tradição —, a Semana passou a ser contestada porque se tornou hegemônica, afinal, cada geração quer sempre um novo diferente. Só em 1972, no seu cinquentenário, é que o governo militar a transformou em evento histórico de caráter nacional, incorporando-a às datas oficiais brasileiras.

de captarmos a ocasião. O tempo cairótico, portanto, está atrelado à atualização perene da Semana. Desdobrarei essa consideração nas linhas seguintes.

Como restou delineado, a Semana ainda pulsa em nosso imaginário nacional pelo seu caráter histórico inaugural e também por seu caráter de progressão — definindo um pré e um pós que instauram o rumo dos avanços das artes brasileiras. “Trata-se da instituição de um evento cujas dimensões transcendem os dias de espetáculo, os nomes envolvidos, as obras expostas ou até mesmo a qualidade de ‘moderno’ ali em jogo”. Ela está ainda viva e incômoda porque não cessamos de preencher seu infinito arquivo com as demandas de um tempo prenhe de Agora” (Coelho, 2021, p. 31). Permanece em debate porque sua marca de ruptura temporal a devolve sempre a essa espécie de progressão que precisa ser criticada na própria ideia de progresso nela embutida. Isso significa que a Semana se torna “uma narrativa em repetição que demarca um espaço-tempo de algo antes e além” (p. 33); uma história em aberto, a ser infinitamente recontada, uma vez que, década após década, seja para louvá-la, seja para desmontá-la, a memória da Semana foi e é convocada pelos contemporâneos de cada aniversário, no intuito de realinhar criticamente suas épocas (Coelho, 2012, p. 17). Trata-se de buscar uma memória que simultaneamente se arraiga e se apaga, e que buscamos ver a partir dos temas atuais, mesmo que em 1922 esse evento reivindicasse sua atualidade radical frente a um passado brasileiro (Coelho, 2021, p. 32).

Comemorar a Semana trinta, cinquenta, cem anos depois é revigorar sua força original e paradoxal de ruptura e ratificação do tempo linear e cronológico da história (Coelho, 2012, p. 25). Cada comemoração possibilita que as gerações inovem nas revelações dos bastidores do evento, cobrem um espaço nunca tarde demais reclamado na longa história modernista, restabeleçam “verdades históricas”, corrijam biografias obscuras, enxerguem realinhamentos da crítica sobre a história oficial e sua definição de posições qualitativas de obras e autores. Enfim, “mesmo passado, mesmo memória, a Semana sempre está viva quando convocada ao debate público”. Ainda, conforme questiona o autor:

O que fez, portanto, com que ela [a Semana de Arte Moderna de 1922] ficasse cristalizada em nosso imaginário a ponto de um *rapper* como Emicida desejar fazer o show de lançamento do seu disco Amarelo no Municipal, ato que é verbalizado pelo músico como uma espécie de desagravo histórico à ausência da arte preta brasileira naquele palco? Provavelmente esse gesto decorre da ideia de que o Modernismo se estabelece ao longo das décadas como um evento de amplitude nacional. Reocupar o palco elitista do Teatro Municipal, fundar uma nova origem de uma outra história moderna brasileira — dessa vez, com a matriz ligada às populações fruto da diáspora escravagista — é um gesto tanto de desconstrução quanto de afirmação da centralidade desse mito de origem. Mito cuja urdidura foi fruto de um trabalho tenaz e constante por

parte de alguns dos seus principais nomes — e, principalmente, por parte de seus sucessores críticos, que defendiam constantemente a importância do Modernismo para uma matriz estrutural da cultura brasileira no século XX. (Coelho, 2021, p. 34)

Por isso, embora muitas vezes vista como expressão de um grupo de homens brancos, paulistanos e burgueses, é possível pensar que as discussões que a Semana de 1922 levanta sobre questões fundamentais em nossa sociedade — como as de gênero; raça; identitárias; de centralidade paulista no eixo da produção intelectual do Brasil naquela época e hoje em dia³²; de minorias e até de maiorias expressivas —, começa um pouco no trabalho e busca dos artistas participantes (Semana, 2023). Ela nos permite essa dimensão agora, no século XXI, se nos dispusermos a perceber os eventos de comemoração da Semana como tentativas de pensar a memória do tempo contemporâneo. No centenário, por exemplo, esse tempo é posto em viés mais crítico, por discutir questões como as mencionadas, que eram ignoradas no passado.

Na zine “As sapas” (2024), a artista visual Gabriela Vieira de Oliveira explora bem essa ideia de atualização perene que associei à memória da Semana:



³² Críticos, investigadores e participantes defenderam o modernismo como resultado “natural” do momento histórico de São Paulo. O Rio de Janeiro “nunca poderia comportar uma Semana iconoclasta contra velhos valores estéticos (mesmo que bancada pela velha elite que, em sua maioria, exalava tais valores), já que, ao contrário da ‘novidade urbana’ de São Paulo, a cidade era, desde 1808, a eterna corte, capital da República, plena de compromissos entre os artistas e o poder, além de sede dos principais estabelecimentos oficiais de produção e divulgação das artes (...) A ‘vocação natural’ da cidade era a manutenção da história, a preservação das conquistas estéticas das regiões ligadas ao Romantismo e ao Parnasianismo” (Coelho, 2012, pp. 34-35).

Em ronco que aterra
Berra a Sapa-Vaca



- "Minha mãe
foi a guerra!"

- "Foi!"

- "Não foi!"

- "Não foi,
babaca!"

A sapa-tanoeira,
Parnasiana aguada,
Diz:

- "Minha cançãoeira,
É bem martelada."



Vede como prima
Em comer as hiatas!
Que arte! E nunca
rima



As minas cognatas

Vai por cinquenta Anas
Que lhes dei a norma:
Reduzi
sem donas

A formas
a forma



Minha versa é boa
Frumenta jóia



Faço
rimas
que
escoa

Consonantes
que
apoia

Clame a saporaria
Em críticas céticas:

- "Não há
mais
poesia"



- "Mas há
artes
poéticas..."

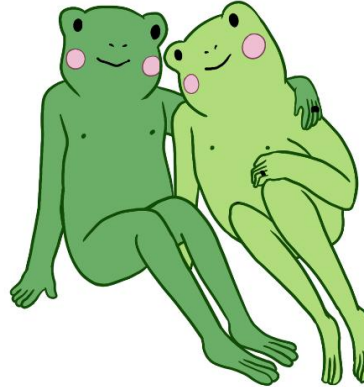
Urra a sapa-drão



- "Minha mãe era King!"
- "Não era!"
- "Era!"
- "Era não!"

- "Ela era Bilingue!"

Brada em uma assoma
A sapa-tanoeira,



- A grande arte é coma
Labuta de joalheira

Ou bem de estatuária
Tudo quanto é bela,
Tudo quanto é vária,



Canta na martela

Outras, sapa-pipas
(Um mal em si cabe)
Falam pelas tripas



Longe dessa grita,
Lá onde
mais
densa



Laí, fugida à munda,
Sem glória, sem fé,



Na peraia profunda
E solitária, é.

Que soluças tu,
transida de
firmeza



Sapa-cururu
Da beira
da certeza...

O poema "Os Sapos" de Manuel
Bandeira, escrito em 1918, e
declamado durante a Semana
de Arte Moderna de 1922, já
é cômico, uma sátira ao
Parnasianismo.

Este zine é fruto de uma
oficina. Me propus Hackear o
poema de Bandeira e criar
minha versão: "As Sapas".

"As Sapas" tenta brincar com o
sentido das palavras e o gênero
delas. Previnindo um pouco de
humor e invençõismos. 🐸

FONTE: Zine digitalizada pela autora (Oliveira, 2024)

Como se sabe, existem controvérsias sobre o que foi lido, de fato, durante a Semana de Arte Moderna de 1922. A única certeza é que o poema "Os sapos", de Manuel Bandeira, escrito em 1918, foi declamado por Ronald de Carvalho, em meio às vaias do público. O poema de Bandeira é uma sátira ao parnasianismo. Se tinha um passadismo a ser desmontado na literatura brasileira, era o que dizia respeito às ideias de poesia que circulavam no país, muito formais e eruditas, distantes da língua popular, da "fala do povo" (Semana, 2023). Os poetas de 1922 atualizaram o que era fazer poesia em um país em transformação, como o da época. Já Gabriela, em 2024, atualiza o que é fazer poesia em um país que nunca cessa de se transformar. Nas palavras da própria artista, na zine ela brinca com o sentido e o gênero das palavras, contribuindo para refletirmos sobre os diversos gêneros e sentidos — das palavras, literários e inclusive das pessoas. Apenas alterando as palavras masculinas para femininas, ou trocando cada "o" final por "a", a autora consegue nos arrancar da comodidade de uma leitura passiva e tradicional.³³ Na passagem "Urta a sapa-drão/ - 'Minha mãe era King!'/ - 'Não era!'/ - 'Era!'/ - 'Era não!'/ 'Ela era bilingue!'", de forma muito interessante, ao jogar com o termo "bilingue", questiona a linguagem "padrão", em oposição à popular, e o sexo ou mesmo a orientação sexual heteronormativos. Para arrematar a crítica, finaliza: "Que soluças tu,/ transida de firmeza/ Sapa-cururu/ Da beira da certeza..." — nos convidando a abandonar nossas convicções em termos de linguagem e poesia, e refletir sobre a necessidade de ruptura e transformação da escrita não só de poemas, mas da própria "munda". Aliás, a sapa-cururu representa a poeta modernista e

³³ Efeito semelhante é produzido na música "Indivíduo" (João Cavalcanti/Pedro Luís), de 2018, disponível no YouTube (clipe): <https://youtu.be/nAO1zLCYSf4?feature=shared>.

contemporânea, que aspira, em minha singela interpretação, a uma “versa livre”, capaz de penetrar em espaços e tempos que nos são negados.

Chegamos a um momento em que o modernismo, mesmo questionado, já se converteu em cânone — não se trata mais de uma novidade. Na década de 1920, ser um artista moderno era proclamar a instauração do novo, ainda que fosse novo apenas no Brasil (Semana, 2023). No entanto, a Semana era muito mais a manifestação do desejo de ser (ou descobrir o que era ser) moderno que um momento de consagração: não era algo dado como conquista, então exposto no Teatro Municipal de São Paulo, mas a ser desbravado enquanto o próprio evento acontecia, por jovens que, partindo do não saber, tateavam o que era ser moderno. Hoje, em uma época em que o próprio espírito moderno se tornou contemporâneo, o modernismo é ao mesmo tempo passado histórico e sentimento contemporâneo não superado (Coelho, 2012, p. 133). Levando em conta o processo de atualização da Semana e sua capacidade de manter seu passado sempre em aberto, ser moderno atualmente é poder mobilizar futuros possíveis³⁴, “que temos a obrigação de inventar para seguirmos na luta criadora pelos muitos passados em aberto e, principalmente, pelo tempo presente que precisamos reinventar a cada dia” (Coelho, 2021, p. 48). Sempre mobilizando, aqui e agora, a nossa não comodidade. Logo, a história do modernismo permanece em expansão, sendo que, com o passar dos anos, o movimento se fortaleceu como uma espécie de ferramenta de reflexão sobre o presente.

Novamente afinando a análise à produção poética contemporânea de Maringá, cito o poema “Dos direitos do poeta” (2020), em que Mariana Gil enumera, em verdadeira ode à liberdade na escrita, as prerrogativas do poeta:

Dos direitos do poeta

#1

é direito do poeta
inventar versos para concluir suas rimas
nem tudo que está ali ele viveu
na verdade, quase nada
na maioria das vezes
é só composição

#2

é direito do poeta
ser quem ele quiser
conforme for conveniente
ser herói, ser formiga

³⁴ Em conformidade com a proposição de história benjaminiana.

temporal ou guarda-sol
e viver suas mutações a todo instante
sem precisar se explicar

Os numerosos estudos sobre poesia parecem não conseguir esgotar a discussão sobre a matéria do poeta: ele inventa o que escreve ou, de fato, escreve o que vive? A autora adverte que quase nada do que o poeta escreve foi vivido: é apenas composição entre vida e invenção. De todo modo, Ana Martins Marques nos tranquiliza: “O que nos aconteceu/ o que não nos aconteceu/ têm o mesmo peso no poema” (Marques; Siscar, 2016, p. 28). O mais importante é que o poeta possa sentir aquilo que escreve a partir do que crê adequado ao momento de escrita do texto, expressão do seu sentir — ser herói, formiga, temporal, guarda-sol. Conforme escreveu Manoel de Barros (2008, n.p.), “tudo que não invento é falso”. Então as verdades podem ser buscadas no próprio poema. Outra não é a chave da proposta modernista, que tem a liberdade por premissa, seja de *viver*, seja de *escrever*, desde que preservem a liberdade de *ver*, sendo o escritor, assim, “capaz de olhar o que não se olha, mas que merece ser olhado”, e, ao mesmo tempo, “contemplar o universo, através do buraco da fechadura, ou seja, a partir das pequenas coisas ser capaz de olhar as grandes” (Sangue, 2010).

Por fim, recupero o “Poema didático”, no qual Michelle (2022, p. 66) desloca o sentido do sujeito moderno, vinculado no discurso eurocentrado à ideia de “homem” (branco, burguês, heterossexual e proprietário), para a de “humanidade”, apta a nos proteger enquanto faz ruir as várias hierarquias, pautadas nas diferenças coloniais, que nos atravessam:

Poema didático

Na discursi(vida)de,
substituir homem
por humanidade

Note-se que a poeta enxerga, dentro da palavra discursividade, uma outra: *vida*. Pode ser que aquela more nesta, pode ser que esteja grávida dela. Qualquer que seja a leitura, o movimento reivindicado por ambas as escritoras consiste em poder — o poeta e, com mais razão, qualquer ser qualificado por sua humanidade — “viver suas mutações a todo instante” (Gil, 2020), tensionando contemporaneidades (o novo) e não-contemporaneidades (o velho). Nesse passo, os dois poemas são expressão do presente, cuja raiz, reitere-se, remonta ao modernismo, e não à Semana de Arte Moderna de 1922. A continuidade dessa reflexão, porém, requer o aprofundamento de um conjunto de temas e ponderações acerca da arte e da cultura, que será abordado no capítulo seguinte.

2 ENTRE LUZ E SOMBRA, ENTREVER: “A QUE PONTO CEGAMOS”³⁵?

Como busquei demonstrar no capítulo anterior, interpretações da história podem ser feitas, desfeitas e refeitas, levando-se em consideração as diversas formas pelas quais nos relacionamos com as próprias experiências e as dos outros, de forma a reproduzir ou desestabilizar o discurso histórico hegemônico admitido como o oficial. Essa mesma aposta — epistemológica, mas sobretudo política — é explorada pela psicóloga Camila Alves (2020), uma mulher cega que se dedica, entre outras atividades, ao estudo e à prática de técnicas alternativas de acessibilidade em espaços culturais a pessoas com deficiência. Para ela, todo estudo convoca a tomar posição em relação à maneira como se pensa e vive o/no mundo. Além disso, segundo a autora, o trabalho acadêmico nunca é sobre ou para, e sim com o outro, no sentido de que “o outro que interpelamos nos interpela de volta, cobra que testemunhemos, por vezes, uma dor quase indizível” (Alves, 2020, p. 31). Para evidenciar esse caráter mútuo da experiência na produção do conhecimento, Alves relata que, certa vez,

No final de uma visita [ao museu em que eu atuava como mediadora], uma pequena com seus 7 anos me chama e pergunta: “tia, você não vê nada mesmo?” Rapidamente respondi, como quem ainda presa por algum tanto de luz que lhe entra pelos olhos: “enxergo, só claro e escuro”. Em seguida, um suspiro aliviado da pequena, que continua: “ufa! Então você me vê, porque eu sou escura!” Eu sorri. (Alves, 2020, p. 39)

Esse questionamento fez com que Alves percebesse que histórias somente claras ou somente escuras são justamente as hegemônicas (Alves, 2020, p. 43), as quais, escritas pelos vencedores de todos os tempos, soterram as várias camadas coloridas das demais vidas que as compõem. A propósito, na obra “Elogio da sombra” (2016), escrita no Japão de 1933, período de nacionalismo exacerbado, o escritor japonês Junichirō Tanizaki propõe justamente o contraste entre claro e escuro para pensar a tensão entre tradição e modernidade, a seu ver revelada na industrialização que então tomava conta do país. Com a chegada da iluminação elétrica, tudo estava cada vez mais iluminado, nos mínimos detalhes. Apesar de não recusar as benesses do capitalismo industrial, nem defender a volta ao passado — assim como Benjamin não pretendia o retorno do narrador tradicional —, o autor questiona como seria o mundo caso a matriz do processo industrial tivesse sido oriental; afinal, para ele, os ocidentais, “sempre à

³⁵ A pergunta compõe um poema-desenho de Maria Isabel Iorio (2016, p. 55), acompanhada de uma linha sinuosa que poderia indicar o desenho da costa de parte das regiões Norte e Nordeste do Brasil, inexistindo, porém, uma coincidência entre o traçado fictício da autora e o traçado real da fronteira brasileira (Cardoso, 2022, p. 76). Qualquer interpretação seria possível, menos a de uma linha reta.

espreita do progresso, agitam-se incessantemente na procura de uma condição melhor que a atual” (Tanizaki, 2016, p. 50), portanto de uma claridade cada vez mais viva, “para cercar o menor recanto, o último refúgio da sombra”.

Não pretendo me imiscuir na discussão de Tanizaki, até porque o autor escreve em um contexto bem diverso e com intenções ainda hoje debatidas³⁶, mas apenas me apropriar do par por ele utilizado para expor criticamente os supostos polos da modernidade, claro e escuro, que — diferentemente dele, que os associa respectivamente a Ocidente e Oriente — trabalho neste texto como sendo, de um lado, a Europa, e, de outro, a sua sombra, forjada à sua contra-imagem e dessemelhança, coincidente com o “resto” do mundo (portanto com tudo o que não seja a Europa) —; bem como apurar possíveis desdobramentos da produção de tal distinção.

Na dissertação “A sombra tem cor?” (2014), Alice Carvalho C. de Sant’Anna aponta, na esteira de Tanizaki, que uma das principais lições da cultura japonesa — que a autora e eu trazemos para a nossa percepção de mundo e modo de escrita — é a de que os objetos não estão evidentes, mas devem ser descobertos, e, se a superfície oculta estratos, a sugestão passa a ser fundamental: “deixar algo propositalmente inacabado permite que a imaginação faça o resto do trabalho” (Sant’Anna, 2014, p. 46). A lição é válida na medida em que impor uma só camada ou cor como possibilidade única de leitura, como fez a racionalidade/modernidade eurocêntrica, equivale a legitimar apenas a narrativa hegemônica oficial (elaborada a partir da Europa), que, ao predominar, exclui nuances situadas no “entre” do regime claro e escuro.³⁷

Ocorre que, ainda que se pretendesse, qualquer produção de conhecimento não daria conta de abarcar a completude dos objetos, pois as narrativas a seu respeito variam de acordo com as particularidades de quem detém o poder para dizê-los. Assim é que a penumbra surge como interregno de transição entre luz e escuridão, espécie de espaço-tempo em que oscilam infinitas matizes por descobrir. Essa zona de confusão entre o que se vê e o que se esconde é

³⁶ Convém notar que Quijano critica Tanizaki por comparar a história da Europa à do Japão sob o argumento de que aquela se desenvolveu em etapas, “cada uma delas derivada das transformações internas da anterior, enquanto no Japão, em particular desde a Segunda Guerra Mundial, sua história, isto é, o sentido dela, foi alterada a partir de fora pela superioridade militar e tecnológica ‘ocidental’. Essa reflexão admite como válida a perspectiva eurocêntrica e seu característico olhar evolucionista, testemunhando assim a hegemonia mundial do eurocentrismo como modo de produção e de controle da subjetividade e, em especial, do conhecimento” (2005b, p. 10). Em contraposição a essa perspectiva, Quijano apresenta a herança de Dom Quixote, mencionada no tópico 2.1 (p. 62). Não partilho da percepção de Tanizaki, mas reconheço que o autor aborda outras questões relevantes e pertinentes, extremamente válidas para a minha reflexão.

³⁷ Convido o leitor a conceber esse “entre” como situado em um espaço-tempo sem começo, meio nem fim, e não como se tivesse o escuro como ponto de partida e o claro como ponto de chegada — reproduzindo a lógica eurocêntrica. Vale imaginar uma folha de papel amassada em formato de bola: não sabemos onde começa ou termina, até porque não há tal preocupação. Sua superfície lembra a do globo terrestre, ao mesmo tempo em que comporta inúmeras arestas distorcidas e fissuras diversas em sua composição. A mesma trama se prolonga para dentro, no entanto, não conseguimos enxergar o interior pelo sentido da visão, senão imaginá-la. Além disso, ao incidir sobre esse objeto tomado por irregularidades, a luz causa focos de claridade, penumbra e escuridão.

exatamente o campo da poesia, afinal, o poeta busca trazer algo à tona, ao mesmo tempo em que permite ao leitor completar ou imaginar esse algo a partir das pistas contidas na sombra, que, em vez de se expressar como cópia fiel (nos moldes preconizados pela Europa), surge na poesia como sugestão. Se, durante mais de quinhentos anos, os europeus irradiaram a luz de sua idealizada racionalidade sobre nossos corpos e mentes, para projetar os contornos com os quais queriam que nos identificássemos, agora é necessário tatear no escuro com as mãos da imaginação, afinal, “quem lê, para entrar na história, também precisa em alguma medida tapar os olhos, cegar” (Sant’Anna, 2014, p. 51).³⁸

Assim, não tenho a ambição de propor algum prisma conceitual que substitua a luz europeia — até porque seria impossível apagá-la sem que antes houvesse efetiva ruptura com as estruturas coloniais remanescentes em nível global. Pretendo, isto sim, apresentar a poesia como uma forma de recuperar o estado de vela — que favorece a projeção de sombras mais instáveis e, por tremularem, não revelam o objeto de uma só vez, mas reservam parte sua à penumbra. “Para Tanizaki, a luz elétrica é artificial, uma vez que deflagra uma imagem direta, uma imagem sem enigma. Já a luz de vela (...) produz uma sombra hesitante, que traz textura e profundidade” (Sant’Anna, 2014, p. 53). Com a poesia, o objeto é mergulhado na penumbra, dependendo da imaginação do leitor para ser preenchido. Conscientes da impossibilidade de cobrir a totalidade das coisas, poetas deixam brechas de propósito, afinal, as coisas não devem aparecer escancaradas diante do olhar. Esse exercício é fundamental, não por simples amor ao mistério, mas, reitere-se, para evitar que caiamos na armadilha da história única, “a armadilha epistêmica do eurocentrismo que há quinhentos anos deixa na sombra o grande agravo da colonialidade do poder” (Quijano, 2005b, p. 16). Aliás, como elucidada Sant’Anna:

O poeta (...) deve contar a flor, dizer a flor. Não precisa se preocupar em exprimir o real como de fato é, mas pode aproveitar o espaço em branco, o claro-escuro, a penumbra, a nuance. O poeta pode se valer dessa linha de sombra não como falta, mas como ausência assimilada, uma lacuna a ser trabalhada, explorada. (Sant’Anna, 2014, p. 55)

³⁸ Segundo Alves, o sentido da visão foi tomado ao longo da história da metodologia de pesquisa como essencial para se conhecer o objeto de pesquisa e o mundo que se habita, eis que considerado o mais apto à investigação. “Dizem ainda que é enxergando que percebemos o discernimento das coisas e também as diferenças” (Alves, 2020, p. 45). Entretanto, a autora defende uma política metodológico-perceptiva que inclua mais sentidos no modo de conhecer, desnaturalizando assim a hierarquia sensorial reproduzida há séculos. Nesse passo, a cegueira emerge para ela, que é uma mulher cega, como ferramenta de pesquisa, inclusive para pessoas videntes. Trago essa discussão para o meu texto porque me senti incomodada ao perceber que no meu dia a dia tenho me referido ao olhar como sentido material necessário ao conhecimento, o que poderia fazer com que pessoas cegas se sentissem excluídas de minhas reflexões. Para evitar esse sentimento, que não condiz com minhas intenções, quero elucidar que ao falar em “olhar” estou falando, na verdade, do modo de encarar, interpretar ou avaliar algo.

Ao simular a sombra, a poesia se vale do silêncio para criar outros e mostrar que “espaços em branco podem ser lidos de mais de uma maneira, não necessariamente de modo linear” (Sant’Anna, 2014, p. 55). Coincidentemente, Tanizaki destaca a literatura como lugar em que a luz não venceu a sombra. Em suas palavras: “Gostaria de alargar o beiral desse edifício que tem o nome de <<literatura>>, escurecer-lhe as paredes, mergulhar na sombra o que está demasiado visível” (Tanizaki, 2016, p. 65). Logo, ainda que a luz tenha “vencido” nas demais esferas, no campo literário a sombra nunca deixará de cobrar o seu lugar.

2.1 Transculturização e o “mapa das brechas”³⁹

“Quando enfim
 fechássemos o mapa
 o mundo se dobraria sobre si mesmo
 e o meio-dia
 recostado sobre a meia-noite
 iluminaria os lugares
 mais secretos”
 (Ana Martins Marques)

O homem moderno, branco por excelência, faz com que outras existências passem em branco nas folhas da história. A luz excessiva, denunciada por Tanizaki, de fato torna o mundo à nossa volta tão nítido que parece destituído de ambiguidades ou fissuras, não sendo, assim, passível de transformação, senão objeto de apenas uma única leitura possível: aquela que nos é imediatamente revelada, evidente aos sentidos. Mas o mundo aparente, da ordem do visível, também foi colonizado pela racionalidade moderna, motivo pelo qual defendo uma *poética da sombra*, capaz de aplacar a demasiada nitidez que domestica nossos olhares.⁴⁰ Tal poética, que será retomada no item 2.3, consiste em improvisar a cegueira, quer se trate de pessoa dotada do sentido da visão, quer não, de forma a adiar a percepção e possibilitar o resgate da experiência sensível, ou seja, liberar a “retina histórica da prisão eurocêntrica e reconhecer nossa

³⁹ Expressão emprestada de Jota Mombaça, que assim escreve, destinando sua convocação aos vencidos: “À revelia do mundo, eu as convoco a viver apesar de tudo. Na radicalidade do impossível. Aqui, onde todas as portas estão fechadas, e por isso mesmo somos levadas a conhecer o mapa das brechas. Aqui, onde a noite infinita não nos assusta, porque nossos olhares comungam com o escuro e com a indefinição das formas. (...) Onde nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras e manifestam, com sua dissonância, dimensões e modalidades de mundo que nos recusamos a entregar ao poder. Aqui. Aqui ainda” (2019, p. 14).

⁴⁰ Para escapar do perigo de incidir em uma retórica inclusiva que seja, na verdade, assimiladora e produza uma totalidade totalitária, aprecio, nesta dissertação, algumas sombras ou margens que compõem a literatura, mas para além da canônica, isto é, parto de poesias escritas contemporaneamente por mulheres atuantes em Maringá — cuja produção se inscreve sob a sombra de um passado marcado por silenciamentos em nome do império da luz —, “e propiciam uma movimentação cuja dinâmica não tenda para uma hierarquização segregadora de autores e textos, mas sim para uma constituição plural e inclusiva no âmbito literário” (Leal, 2025, p. 235).

experiência histórica” (Quijano, 2005b, p. 16). Ainda, pressupõe que o mundo é atravessado por contraditoriedades (tradicional e moderno, não-contemporâneo e contemporâneo, velho e novo, claro e escuro, entre outras) que convivem não enquanto dualidades, mas como tensões estabelecidas a contrapelo da lógica moderna.

No século XX, a globalização se intensificou e ganhou novos contornos, ainda que mantida a estrutura colonial. Nessa nova paisagem, em que a sociedade global emerge como totalidade complexa e contraditória, é forçoso reconhecer que a história não se desenvolve apenas em continuidades e recorrências, mas assume movimentos inesperados que embaralham o mapa mundial (Ianni, 2008, p. 207). Isso nos leva “a perceber algo além do horizonte visível, a captar configurações e movimentos da máquina do mundo” (p. 215). Por isso, Ianni explica que, longe de significar homogeneização, a globalização tem a ver com tensões. Aliás, essa tem sido a “dialética da história”, ou “dialética das trocas”, pela qual “as mesmas relações e forças que promovem a integração suscitam o antagonismo” (pp. 220 e 222). Tanto é assim que a afirmação da diversidade geralmente se reforça no contraponto com o outro, mobilizando recursos da cultura dominante, que costumam engolfar as matrizes originais da cultura dominada. Desse modo, para o autor:

No âmbito da globalização, quando começa a articular-se uma totalidade histórico-geográfica mais ampla e abrangente que as conhecidas, abalam-se algumas realidades e interpretações que pareciam sedimentadas. Alteram-se os contrapontos singular e universal, espaço e tempo, presente e passado, local e global, eu e outro, nativo e estrangeiro, oriental e ocidental, nacional e cosmopolita. A despeito de que tudo parece permanecer no mesmo lugar, tudo muda. O significado e conotação das coisas, gentes e ideias modificam-se, estranham-se, transfiguram-se. (Ianni, 2008, p. 223)

Desde o final do século XX, então, embora prepondere a versão eurocêntrica da história, dá-se a ver a fragilidade da uniformidade preconizada pelo eixo hegemônico europeu, ao se tornar cada vez mais evidente que as apontadas contradições, manifestas a todo momento, integram a totalidade da realidade mundial, na qual as diferenças implicam sentidos históricos socialmente produzidos. Como a noção de diferença não existe em abstrato, pois está sempre situada historicamente (Ortiz, 1999, p. 88), cresce também a demanda por uma perspectiva de análise que permita criticar a pretensão dos dominantes de se constituírem como o universal possível. Portanto, o debate sobre diversidade cultural tem implicações políticas, afinal, se quisermos escapar do discurso (intencionalmente) ingênuo, limitado a afirmar a existência de diferenças, ignorando que se articulam segundo certos interesses, “é preciso reivindicar que se

dê a elas os meios efetivos para se expressarem e se realizarem enquanto tal” (Ortiz, 1999, p. 89) — a exemplo da poesia, como será esclarecido mais à frente.

Logo, em conformidade com a reflexão feita no capítulo precedente, tornar visíveis os mecanismos de produção das diferenças sobressai como tarefa de qualquer teoria que se pretenda crítica do real. Esse, aliás, o atual desafio das Ciências Sociais. A matriz teórica decolonial tem oferecido planos reflexivos para dar conta do processo incompleto de crítica e superação da modernidade colonial, mas ainda subsiste a necessidade de redefinir acepções sequestradas e monopolizadas pela Europa, depois tratadas como inerentes a ela, como as de cultura, literatura e sociologia. Nesse passo, entendo que a discussão desenvolvida por Ianni sobre transculturação⁴¹ é uma abertura teórico-crítica capaz de fomentar, em viés decolonial, a reflexão sobre referidas definições, contribuindo para a sua reformulação.

Ianni concebe a transculturação como perspectiva de análise da cultura, por se tratar de um ponto de vista muito mais poroso à ideia de interação. Inclusive, afirma que a história do mundo moderno e contemporâneo, ou a história das culturas, pode ser lida como história do processo de transculturação, revelando-se como imenso laboratório em que se experimentam transculturações (Ianni, 1997a, pp. 9 e 18). Trata-se de processo em curso desde as grandes navegações dos fins do século XV, quando teve início um intenso ciclo de contatos entre os povos — acelerado no século XX com o avanço do capitalismo e tecnologias de comunicação —, e que carrega consigo a gênese de uma cultura de alcance mundial. Embora existissem intercâmbios em nível global antes do século XV, eles eram esporádicos, sem alterar as formas de vida particulares. Já com a intensificação do processo de transculturação, portanto das interações e intercâmbios culturais, foram sendo diluídas fronteiras e mesclados modos de existir, agir, sentir, pensar e imaginar (p. 2).

É possível descrever a transculturação, com Ianni, como transição entre duas ou mais culturas, colaborando para o advento de uma nova realidade civilizatória — complexa, original e independente. Logo, não deve ser confundida com mera aglutinação de características. As culturas anteriores, tais quais se configuravam, deixam de existir, pois uma já incorporou a outra e foi por ela incorporada. Nada permanece igual. Tal qual a criatura, que possui traços dos pais, mas deles se diferencia, dá-se algo em troca do recebido (Ortiz, 1983, p. 90). O resultado, então dessemelhante, não pode voltar a ser o que era, salvo como memória. Logo, a transculturação

⁴¹ Transculturação é um conceito criado pelo pensador cubano Fernando Ortiz no ano de 1940, para fazer frente ao vocábulo “aculturação”, e depois desenvolvido por Ianni, sobretudo na década de 1990 — com novas elaborações detalhadas no presente item da dissertação. Inclusive, vale ressaltar que desde a década de 1950 Ianni já se dedicava ao estudo do fenômeno da globalização.

é como uma troca multidirecional que afeta duas ou mais culturas que se mesclam, sem que tal mistura se dê nas mesmas proporções, já que, em se tratando de uma relação mediada pela dominação, gera preponderâncias e, por conta disso, assimetrias. “Como resultado, haverá perdas, seleções, redescobrimientos e incorporações das culturas envolvidas” (Simon, 2017, p. 62).

Inúmeras são as possibilidades de transculturação. Por óbvio, suas manifestações se relacionam às culturas que integram a composição, podendo inclusive ser herdeiras de outras transculturações. Ao travarem contato, multiplicam-se as não-contemporaneidades (o que é inerente a cada cultura), que na nova configuração cultural coexistem, por sua vez, com as contemporaneidades (o presente dessa cultura nascente). Por isso, uma cultura mundial nunca está, nem estará, pronta e acabada. É e continuará sendo criada aos poucos, indefinidamente, já que, insisto, processos transculturais ocorrem sem parar. Esse contínuo crescimento criativo faz emergir uma cultura mundial que inclui realizações passadas e potencialidades futuras.

Transculturação, portanto, não é ruptura com o passado, mas processo sociocultural e perspectiva dialética para analisar a realidade cultural mundial. No movimento em que culturas se misturam, passado e presente se tensionam constantemente, formando uma narrativa que também é criada a todo instante. Aliás, o que Ianni busca assinalar, em última análise, é que a vida cultural e intelectual não se cristaliza, antes é alimentada pela circulação de ideias entre diferentes culturas, que se constitui, assim, em fato e ao mesmo tempo condição à atividade cultural e intelectual. As ideias, contraditórias e simultâneas, tecem um imenso caleidoscópio de correntes de pensamento científicas, filosóficas e artísticas (Ianni, 1996, p. 156) — em que cada cultura reitera ou modifica a realidade, em termos ideológicos, sem abdicar de seus aspectos culturais originais.

A propósito, Quijano pontua que a modernidade nasceu do choque entre uma ideologia que resistia, apesar de não condizer com as práticas sociais; e novas práticas sociais, que ainda não correspondiam a uma ideologia hegemônica que as legitimasse. Na configuração mundial atual, algo do passado moderno-colonial (não-contemporâneo) continua aparecendo no presente (contemporâneo). O novo não chega a nascer completamente, nem o velho a morrer, mas um não se configura sem o outro (Quijano, 2005b, p. 10). À vista disso, possível reconhecer também que, ao mesmo tempo em que produz a dominação, a modernidade abre espaço para a emancipação — tal qual, aliás, sugerido por Benjamin, ao vislumbrar a possibilidade, paralela à preservação burguesa, de ascensão de uma nova barbárie no período entreguerras. Como adverte Ianni, “há sempre uma figura espreitando a reflexão científica, de modo a extrair desta

as possibilidades do devir, as tendências escondidas nas configurações e nos movimentos da realidade” (1997a, p. 166), figura que tem assumido as feições de ideologia, utopia ou nostalgia.

Se o devir contém a bagagem das culturas que o originaram, a cultura que está sendo produzida, por sua vez, confirma ou questiona, do ponto de vista ideológico, o processo histórico e a modernidade por ela absorvidos, tensionando-os com o devir. Nesse movimento contínuo que combina não-contemporâneo e contemporâneo, onde acontece também a ininterrupta criação da realidade, o passado não é superado, nem o presente se consolida. O tempo, assim diluído na alternância entre passado e futuro, solicita do presente a sua carga potencial (Ianni, 1997a, p. 7). Aliás, o (des)encontro entre tempos que marca o nascer da América já teria cunhado, para Quijano (2005b, p. 124) — paralelamente ao tempo histórico europeu e, pois, calculável —, uma subjetividade baseada na percepção da história como algo a ser produzido e, conseqüentemente, ter sentido. Isso nos dá, novamente, a dimensão de que não existimos senão no movimento da história.

A propósito, como minha pesquisa se nutre de poesias escritas contemporaneamente por mulheres em Maringá, trago o poema “O homem que andava”, de Mayara Blasi (2021):

O homem que andava

era uma vez esse homem que andava seu caminho só de ida

às vezes seu cadarço desamarrava
ele tropeçava
xingava baixinho
e quando se abaixava
pra amarrar o tênis
achava uma nota de cem reais

o peixe da nota olhava pra ele
e ele se imaginava numa praia
mergulhando com peixes como aquele
uma praia que ele via só de tv

ele voltava a andar
era isso que sabia fazer
agora com um peixe no bolso
um peixe resistente à falta d’água
como ele
que andava
a sola do tênis bem bem gasta

às vezes o cadarço desamarrava
ele tropeçava
xingava baixinho
e quando se abaixava
ele via uma formiga

carregando uma folha três vezes maior que ela
às vezes era flor que a formiga carregava
às vezes era peixe que o homem achava no chão
resistente à água, ia no bolso, ele imaginava a praia
às vezes a perna de uma boneca bem pequena

pensa num cara sortudo

era uma vez esse homem de pernas fortes
que carregava no bolso o que encontrava no caminho
peixe, perna de boneca, susto
e que de tanto andar viu
seu cabelo crescer
até o joelho
e as unhas do pé
já furavam o tênis

ele ficou bom nisso de andar
(suas unhas-garras de tatu)
e ainda produtivo pra outras tarefas

um dia compôs três músicas
em três quadras
inacreditável
ele dizia na letra de uma das músicas
inacreditável era a única palavra da música

testava ela na boca mastigando o I o N o A o C
você entendeu
e cantava alto
(quando não era subida)
as outras músicas não entendi

às vezes fazia uma coreografia
das boas
e enquanto dançava
sem parar de andar
algumas pessoas corriam alcançar o bolso dele
deixar moedinhas de parabéns

ele teria ficado rico
mas as moedas pesavam no bolso
e ele pensou proteger seus peixes
que peixe não come moeda
talvez morressem

depois de virar a quadra
jogava as moedas fora

era uma vez esse homem que andava
e trocou suas dúvidas por passos

foi visto pela última vez andando

A poeta tece um elogio ao movimento. Refere-se ao homem que começa a caminhar para buscar uma forma de encontrar rápidas respostas (típica demanda capitalista), mas, em meio a uma série de pequenos episódios que ocupam o seu dia a dia, delicadamente descritos, descobre que as respostas estão no caminho. Então, troca as dúvidas por passos, sua verdadeira riqueza — espiritual e material. Interessante é que, apesar de a autora individualizar esse homem com o artigo definido “o”, ele pode ser qualquer “um” que se permita similar expedição. Poderia muito bem se tratar do protótipo de homem contemporâneo, transcultural, concreto, que faz a própria história vivendo o seu movimento, não linear, atento aos peixes, pernas de boneca e sustos que encontra no caminho.

Essa fase global emergente no último quartil do século XX, de enaltecimento das diferenças, permite que as muitas narrativas sócio-históricas produzidas desde o início dos tempos modernos adquiram outros significados. A partir de incontáveis leituras, por inúmeros leitores, em várias épocas, todas acatadas com igual peso na elaboração do mundo, tais narrativas se convertem em discursos que nunca terminam. Para Ianni, “não existem duas leituras, duas traduções idênticas, pois cada uma se faz desde um ângulo determinado... Não é exagero dizer que possuímos civilização porque aprendemos a traduzir além dos tempos” (1997a, p. 23). De fato, passado e história nos chegam como construções verbais, que são articulados pelo “uso seletivo dos tempos pretéritos”, ou seja, pela seleção de verbos que distinguem eventos passados, igualmente escolhidos para constituírem a história que se deseja transmitir. Desse modo, a história não “é” simplesmente — titular de uma essência anterior à narrativa escrita —, antes “é feita”, podendo ser lida e relida por meio de sucessivas traduções, cada uma delas priorizando certos fatos e elocuições. Na dicção de Wilson Bueno: “*las palabras, todas las palabras sueltas en el viento poniente — serán menos, siempre menos do que el martirizado adverbio inscrito en la historia*” (2022, p. 40). Então, se em um primeiro momento histórico a América foi construída com fundamento na versão eurocêntrica, agora é possível formular outras versões, apoiadas na heterogeneidade epistêmica mundial.

Por tal razão, qualquer transculturação contempla, sempre, traduções (Ianni, 1997a, p. 22), que produzem — e implicam — a cultura. O ato de traduzir compreende mediações para que a realidade seja convertida em conceito ou metáfora. Traduzir “é voltar a pensar como se diz tudo” (Wittner, 2023, p. 43), repensar o que foi dito e como se irá dizer, a mesma coisa ou outra, diferente. Enquanto processo narrativo de contar a história a partir de certo olhar, enviesado, a tradução varia no tempo e espaço, conforme autor ou leitor.

Nesse sentido, o mundo pode ser lido e escrito a partir de distintas narrativas sócio-históricas, sem limites definidos, mas sempre mobilizando ideias. De fato, as ideias estão em

disputa pelas hegemonias. Delas fazem parte também as narrativas literárias e sociológicas, como capítulos do livro mais amplo que é a história, “no qual todos os outros estão situados e dissolvidos, presentes e memorizados” (Ianni, 1997a, p. 27). Como uma narração nunca é completa, eis que filtrada por perspectivas e intenções, e porque o mundo nos aparece como uma coleção de significados socioculturais — uns visíveis, outros não —, a realidade histórica aparece decantada, ou fabulada, através de metáforas que captam o que se esconde nas fissuras do real. Esses recônditos não vêm à tona exatamente porque há um arquitetado apagamento histórico-epistemológico condicionando os modos e objetos de nosso conhecimento.

Não me aprofundarei no conceito de metáfora, por não ser o meu propósito neste momento do trabalho, mas, por ora, devemos abandonar o significado usual a ela atribuído, de mero recurso linguístico para a construção de um poema, e entendê-la, tal qual já esboçado na apresentação do capítulo anterior, como base propulsora do pensamento — nomeadamente da construção de uma subjetividade que dê conta do imaginário coletivo — que atua no choque de mundos e culturas (Pereira, 2014, p. 198). Usa-se a metáfora para tornar o pensamento, por intermédio do uso de palavras, compreensível aos outros, bem como para se refletir sobre as coisas, de forma que ela acaba desempenhando papel essencial em nossas interações, como meio de expressão e compreensão.

Proponho pensar a metáfora a partir do binômio tradição-tradução. Não se trata de uma nova categoria binária de classificação do mundo, até porque tal tipo de categoria não dá mais conta de explicar as dinâmicas sociais. Quero apenas rastrear como funciona a metáfora na leitura da realidade. Sabe-se que a cultura é um campo em disputa, tanto pela racionalidade da modernidade (tradição, não-contemporaneidades), quanto pela conformação ou resistência à ela (tradução, contemporaneidades). O processo mundial de transculturações simultâneas evidencia essas contradições existentes no globo, como uma agulha, cuja linha é a cultura, que vai costurando os conformismos e as críticas à superfície da memória coletiva. Vestígios da memória histórica nos são transferidos através de metáforas, que, apesar de permanecerem na base da era histórica que estamos vivendo, também têm de se adaptar à ela. Ao mesmo tempo, novas epistemologias inovam em suas metáforas, que tanto podem encetar continuidades quanto rupturas. Tradição e tradução, em vez de se contradizerem, coexistem no movimento histórico. Daí a importância da revisão histórica do passado latino-americano pelo caminho da poesia, este tempo ou “ritmo perpetuamente criador” (Paz, 1982, p. 31), que nada mais é que uma expressão da transculturação. Ela se amalgama à história pela fabulação e, assim, consubstancia a produção poética de nossos tempos:

En este continente la poesía se erige en constante diálogo con la conciencia histórica, política y social que nos define. Y las relaciones que fomenta entre tales instancias son siempre insumisiones a las imágenes de progreso y modernidad que nos llegaron como la única opción posible. El territorio poético, el más rebelde, busca las palabras propias y alternativas, las que asociándose a los sistemas culturales y sociales enlazan utopía y realidad a lo largo de tantos siglos, intentando (re)descubrir un mundo nuevo a medida de lo finalmente somos. (Pereira, 2014, p. 210)

Em síntese, a produção poética contemporânea tanto pode reproduzir quanto contestar a modernidade colonial. Suas manifestações coexistem, nada obstante sejam contraditórias. Bem por isso, ao longo deste trabalho, analiso alguns poemas escritos por mulheres atuantes na cidade de Maringá, os quais, apesar de elas não se autodeclararem decoloniais, são fruto do processo histórico-social de que estou falando. Não se trata de embocar os textos na forma decolonial, mas lançar sobre eles um olhar crítico-reflexivo, tentando descobrir se revelam fissuras, ou seja, se são expressões de decolonialidade — opostas, portanto, ao discurso hegemônico que tem permeado a leitura e a escrita do mundo em suas representações.

Nesse sentido, e já que a pesquisa se ampara em poesias escritas contemporaneamente por mulheres em Maringá, reproduzo o poema “37”, de Claudine Delgado (2024, p. 45):

37.

trago aqui pronta mapeada
chego ao mundo intuindo
apaixonada nas parada
desvio de qualquer laçada
tudo e também o nada
profética
sempre em minha própria casa
a caça só é caça depois da
caçada útil para a humanidade
por milênios com a rapidez a
força e o alcance de lâmpadas
telefones religiões
tem algo realmente louco aqui
dentro rolando rolando rolando
vinho tinto revigora meu Qi
meu gozo é sempre fácil um exagero
meu dia é sempre um espetáculo de
sentir

Nele, Claudine resgata o caráter profético do ser poeta e expõe que, na verdade, seu mapa é sentir. Embora a caça sempre tenha permitido a dominação — do homem em relação a animais não humanos e, sobretudo, do europeu sobre não europeus, estes equiparados a bichos —, com o auxílio das religiões neste processo, cujo papel foi essencial; e o avanço tecnológico

tenha contribuído para a expansão colonial europeia em nível global — via tecnologias, como lâmpadas, aludidas por Tanizaki, telefones, entre outras —, o domínio da poeta é pessoal, por dentro, ou melhor, é sentimento. Tendo a intuição e a sensibilidade como tecnologias, ela desvia do controle exógeno e se apropria de si mesma, mas com consciência de que não existe sozinha no mundo, antes ocupa posição subalternizada no mapa global, vale dizer, habita as suas brechas, coincidentes com o ponto cego da visão dominante.

No mesmo compasso, no poema “Tocaia” (2023), Mayara descreve um mapa a ser seguido pelas brechas:

Tocaia

voltar ao ponto de partida
atravessar o continente carregando uma bactéria grávida
andar de costas pra mexer a cura
Carlito diz haver evidências
nesse estudo da Universidade da Georgia
suco de romã, três vezes ao dia
vai saber
na sala de imigração perceber o rasgo na saia xadrez
contar quadradinho contar quadradinho contar
a adrenalina amarela nos dentes
voltar ao ponto
testar o poema da bactéria pela origem
porque o fim, o fim
creditar o poema a uma autora desconhecida

De forma bastante oportuna, a palavra “tocaia” significa esconderijo para espreitar o inimigo. Já “espreitar” quer dizer observar atentamente às ocultas.⁴² Após perceber nosso lugar periférico, temos o privilégio de habitar essa tocaia que é a periferia, de onde podemos “ver melhor” as contradições em dimensão mundial. Nas palavras de Galeano:

As coisas que se podem entender com a razão e sentir com o coração são as coisas que somos capazes de olhar de dentro e de baixo. Se a gente olhar de cima, com a típica arrogância dos nossos professores de democracia, dos Estados Unidos ou da Europa, e se além de olhar de cima, olharmos de fora, não se entende nada. E não entendemos nada por uma razão, por um motivo muito importante. A nossa é a região do mundo que, provavelmente, é a mais diversa de todas. É a pátria das diversidades humanas. E isso, que para mim é uma virtude, visto de fora é um grave defeito, porque se você não entra no modelo, que de cima e de fora acreditam que é democracia, então aqui não existe democracia. E a verdade é que a prova de que aqui existe democracia é justamente que esse seja um reino da contradição e da diversidade, onde se

⁴² Significados consultados no Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em: 24 set. 2024.

misturam e às vezes brigam todas as cores, os cheiros e as dores do mundo.
(Sangue, 2010)

Quando Mayara nos diz para voltarmos ao ponto de partida — inauguração da Europa e, conseqüentemente, da América —, atravessarmos o continente latino-americano carregando uma bactéria grávida — capaz de infectar a narrativa eurocêntrica —, e andando de costas para mexer a cura — ou seja, escrevendo a história a contrapelo para nos curarmos da enfermidade inventada para nos dominar; o que ela nos dá, talvez, seja a mesma receita que prescrevo: “testar o poema da bactéria pela origem/ porque o fim, o fim/ creditar o poema a uma autora desconhecida”.

O fim, aqui, parece novamente se aproximar ao fim da história benjaminiano, e me remete ao seguinte poema da escritora paulista Nydia Bonetti: “cansada da viagem quer virar pedra// mas a Medusa insiste/ em não abrir os olhos// talvez esteja cega, também cansada// e as serpentes/ envelhecidas, embaraçadas” (2017, p. 93). Diferentemente do anjo da história, a nossa história latino-americana, transformada em medusa após ser culpabilizada pela própria violência sofrida, se força à cegueira, para não mais petrificar outros oprimidos. As velhas serpentes veem por ela. Interessante é que as serpentes são criaturas que não enxergam muito bem as formas, razão pela qual se atentam ao movimento ao seu redor. Por isso, a língua é para elas um importante órgão sensorial, que permite criar uma imagem olfativa do ambiente. Para nós, a língua é essencial à fala — que deve estar igualmente atenta ao movimento no entorno. Creditar o conhecimento a autoras desconhecidas, portanto, não significa que sejam ignoradas porque não se sabe quem são, mas porque ainda não foram nomeadas.

Dessa maneira, toda vez que se escreve uma poesia *en latinoamerica*, a América, assim reescrita, se torna uma nova metáfora, gerada dentro do nosso continente, em uma perspectiva periférica. Como o mundo é uma imensa narrativa que decanta a realidade, ao mesmo tempo em que permite imaginá-la (Ianni, 1997a), transcender a modernidade colonial passa por viabilizar o “inimaginável” (Dussel, 2005, p. 31), isto é, aquilo que os donos da história não querem que produzamos, sob pena de fazer ruir o seu império de dominação. Por isso, a imaginação, ou fabulação, que nos leva além do que nos impõem, e permite descobrir e expor o que ocultam de nós, avulta como necessidade política (Didi-Huberman, 2017b, pp. 95–97; Feldman, 2019). Como escreveu Germán Arciniegas, em trecho usado como epígrafe do trabalho de Pereira (2014), mas que, aqui, fará as vezes do epitáfio da modernidade colonial: “*Si se borra de nuestra circunstancia la poesia se les quita la tierra firme a nuestras plantas. Lo bueno de América está en que, fuera de ser un continente racional, es eso y algo más. Es*

um Nuevo Mundo poético”. De fato, a poesia borra a página com seu berro: “imagênesis!” (Leminski, 2012, n.p.).

2.2 Sujeitos “indesejáveis”, sujeitos desejantes

“Eu não vou mais sentir vergonha de existir. Eu vou ter minha voz: indígena, espanhola, branca. Eu vou ter minha língua de serpente — minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta. Eu vou superar a tradição de silêncio.”
(Gloria Anzaldúa)

Assim como Tanizaki (2016), que comenta os (ainda presentes) efeitos da eletricidade na organização racional da vida das pessoas e controle do espaço e tempo, Ortiz (1999) destaca que o sistema elétrico permitiu a expansão da disponibilidade de energia elétrica em níveis até então impensados. Como citado no item anterior, esse excesso de luminosidade dá a impressão de que o mundo é refratário a antinomias, contudo, repiso, a globalização recente descortinou um sujeito contemporâneo que escapa dos metarrelatos, cedendo a narrativas posicionadas, isto é, lastreadas nas diferenças dos grupos subalternos — seja em relação a grupos dominantes, seja dentro da própria dissidência, de modo a constituir particularidades que coexistem no terreno em que ocorre o constante processo de simultâneas transculturações.

Apesar de a luz eurocêntrica tentar ofuscar a ausência da universalidade do sujeito moderno, na contemporaneidade os limites usados para agrupar ou excluir pessoas continuam delimitando, segundo Ortiz (2007), o “outro” (identificável com a figura dos não europeus) como sendo aquilo que o “nós” (identificável com a figura dos europeus) procura excluir, por se afastar dos ideais cultivados pela modernidade, “denunciando, mesmo no seu silêncio, a presença incômoda de sua voracidade” (pp. 220–221). Um outro, portanto, que desafia “a pensar a relação [tensionada] entre ‘nós’ e ‘eles’, ‘dentro’ e ‘fora’, nos convidando a redesenhar um novo mapa do mundo” (p. 221), a partir do caminho anfractuoso traçado por Benjamin — para quem, como escreve na tese 7, nunca houve monumento da cultura que não fosse também da barbárie⁴³ (1987a, p. 225) —; e, ao menos em minha leitura, também desenvolvido por Ianni, ao delinear a índole movediça de toda cultura (portadora de traços concomitantemente contemporâneos e não-contemporâneos).

⁴³ É o caso, por exemplo, do antigo campo de extermínio nazista e atual museu Auschwitz-Birkenau visitado por Didi-Huberman, mencionado na introdução à dissertação.

Tendo em vista que, em minha pesquisa, me valho da produção poética contemporânea de mulheres em Maringá, referencio mais um poema do meu arquivo documental, “Céu Caos Concreto”, em que Ana Favorin (2023, p. 11) verifica a influência da luz artificial sobre a condição de vida moderna, denunciando a automatização a que esta foi reduzida:

Céu Caos Concreto

Desprezamos a nudez solícita do céu
 pra que luzes artificiais nos seduzam.
 Caos de concreto.
 De um lado pro outro,
 seguindo o fluxo,
 incapazes de seguir qualquer coisa interior.
 Com fé em deus,
 todos os dias.
 Um café,
 quatro horas,
 um lanche,
 quatro horas,
 trânsito.
 O apartamento vazio,
 contaminado pela passagem das horas
 que mastigam nosso corpo lenta e dolorosamente.
 Pela janela o mesmo caos,
 as mesmas vidas não vividas
 e esgotadas antes mesmo de estarem prontas.

Caos de concreto.
 O céu estrelado e nu,
 entregue aos olhos humanos,
 aos fetiches secretos de nossas almas.

E nada.
 Tudo luz, pressa, fumaça.
 Nos viramos pro lado e dormimos.
 O céu espera,
 a vida espera.
 No outro dia,
 caos de concreto.

Para a poeta, perdemos nossa iluminação interior: fomos apagados. Como se no meio de uma noite de 1492, enquanto dormíamos, alguém tivesse invadido a rua do nosso sonho e quebrado as lâmpadas, deixando somente uma delas acesa, para iluminar precisamente o lugar para o qual indicam o nosso olhar, onde “as sombras que se estendem ao redor da nossa forma de conhecer o mundo são muito mais amplas que as luzes que pretensamente iluminam as nossas perguntas” (Herrera Flores, 2009, p. 47). Diferentemente do homem que caminha, encontrando respostas nos próprios passos, o sujeito propositadamente excluído da

modernidade eurocêntrica é convidado a permanecer imóvel, sobretudo em suas reflexões, e, das sombras de uma ordem global não transparente, segue olhando para o lugar “errado”.⁴⁴ Além disso, o poema faz lembrar as mariposas que, em dias quentes, no período da noite, são atraídas pelas luzes dos espaços domésticos, que as capturam de seu trajeto natural, o da luz dos astros. Desorientadas, nitidamente tontas, ficam voando em círculos até morrerem, porque fazemos com elas o mesmo que fizeram conosco.

Nesse tempo moderno que nos mastiga, o caos da desorientação adquire translúcida concretude. Aliás, o excesso de luz imposto (de fora para dentro) nos remete ao movimento Iluminista — inspirado, entre outras, pelas reflexões intelectuais de René Descartes. Quando, no século XVII, o filósofo francês escreveu a famosa frase “penso, logo existo”, o “eu” não poderia ser um africano, indígena, muçulmano, judeu nem mulher (Grosfoguel, 2016, pp. 42–43). O único ser dotado de episteme superior era o homem europeu/branco. O lado oposto da máxima resvala na estrutura racista e sexista do “não penso, não existo”, que expressa a colonização do ser, pela qual sujeitos considerados inferiores não pensam nem desfrutam de uma existência inteira, já que sua humanidade é questionada. Pertencem ao que Franz Fanon denomina “zona do não ser” (2008, p. 26). Aliás, no poema citado no primeiro capítulo, “Conversa com o tempo” (2021), Mayara associa o não ser ao relaxamento e passividade do tempo. De fato, se o tempo permanece apenas como prolongamento linear do passado em direção ao presente, não passa por contrações nem distensões. Já o tempo carregado de agora é permeado de rugosidades, pois parte do presente como referência para compreender o passado. Nele, aliás, a contradição “é só saber o tempo vivo por acontecimentos”.

Como delineado no primeiro capítulo, a forma de produzir conhecimento introduzida com a racionalidade eurocêntrica não poderia ter sido elaborada prescindindo de experiências, ideias, imagens e práticas sociais implicadas na colonialidade do poder. Isso porque se estabeleceu justamente negando aos povos colonizados qualquer lugar ou papel que não fosse o de sujeição. Mas o que significa ter o privilégio do direito a pensar e, portanto, de ser sujeito do conhecimento? Quais as implicações de ser considerado superior ou inferior em termos de humanidade e, por isso, na capacidade de edificar narrativas? Por qualquer ângulo que se olhe, isto é, em qualquer etapa da globalização, da instauração da modernidade à contemporaneidade, o padrão de poder que ela inaugura gera um sistema de dominação social que tem fundamento

⁴⁴ “A língua, a história, os mapas, a literatura, os jornais, a propaganda e as imagens cumprem papel fundamental no sentido de tornar natural, ou pouco passível de questionamento, o que na verdade é da estrutura da engenharia social. É assim que a nação se constrói imaginando tempos e populações homogêneas e pretensamente universais” (Schwarcz, 2024, pp. 27-28).

na ideia de raça, sobre a qual já falei um pouco no capítulo anterior, “de que os dominados são o que são, não como vítimas de um conflito de poder, mas sim enquanto inferiores em sua natureza material e, por isso, em sua capacidade de produção histórico-cultural” (Quijano, 2005b, p. 17). Tal noção foi criada para destruir um mundo histórico e estabelecer a nova ordem global então imaginada, naturalizando as relações de poder impostas aos sobreviventes do mundo em destruição. Os sobreviventes foram reduzidos a identidades únicas, às quais “foi ensinado olhar-se com os olhos do dominador”. Por consequência, a própria imaginação “é atravessada por processos de racialização e os constitui igualmente” (Schwarcz, 2024, p. 28).

Essas identidades homogeneizadoras são o que Paco Gómez Nadal (2017) vai chamar de grupos “indesejáveis”, para incluir todos aqueles que incomodam a modernidade criada pelos brancos. Para o autor, a colonialidade produziu um descompasso entre a originalidade e a especificidade da experiência histórica dos indesejáveis e a configuração eurocêntrica da perspectiva dominante, que, ao ser preservada, impede o dominante de admitir o dominado como sujeito que conhece e também produz conhecimento. Mesmo no século XXI, realidades subalternas seguem simulando a realidade modernizada dos dominantes. Se quiserem caber em alguma ordem social, os indesejáveis precisam se integrar ao mundo do colonizador, identificando-se com ele. Indispensáveis à construção de tal mundo, esses povos “sombra” incomodam o relato oficial de progresso e desenvolvimento. Por isso, não há interesse em incorporá-los como iguais, nem levar suas perspectivas culturais em consideração no momento da suposta integração.

A colonialidade do poder, então, segue desenhando a invisibilidade dos não brancos, maioria da população da América, sobretudo da América Latina, com relação à produção de subjetividade, memória histórica, imaginário, conhecimento “racional”, logo, de identidade (Quijano, 2005b, p. 24). De fato, como tê-los visíveis se não podem ser sujeitos, muito menos racionais? O “complexo de inferioridade” do colonizado, antes de ser uma coincidência, é nele implantado pelo colonizador (Césarie, 2006, p. 58), afinal, conforme elucida Aimé Césarie, a colonização “*hace tambalear los conceptos sobre los cuales los colonizados podrían construir o reconstruir el mundo*” (2006, p. 58).

No poema a seguir, sem título, Kênia Bergo (2023), poeta cujos textos integram minha coleção documental de pesquisa, demonstra a sensação de ser uma mulher, escritora e latino-americana invisibilizada:

Às vezes eu me enxergo como
uma coisa muito boa
muito brilhante

As outras vezes
como uma máquina
de escrever poemas tristes

Novamente, o recurso ao contraste entre luz (“muito brilhante”) e sombra (“como uma máquina”) — que marca também o contraste entre sistemas elétrico e mecânico — é evocado para explicitar a percepção da poeta sobre si mesma, que parece tratar com ironia o caráter positivo associado ao brilho na tradição eurocêntrica, oscilando, talvez indecisa, entre a luz que vem de fora e a luz vinda de dentro. O ato de escrever poemas que atestam sua tristeza é situado no âmbito da sombra e repetido com certa automatização, eis que despojada de sua humanidade. Não bastasse, o poder de falar sobre sua experiência sempre foi uma prerrogativa historicamente reservada aos vencedores, mas negada aos vencidos. No mesmo sentido de passagem — da luz à sombra e da sombra à luz —, a poeta niteroiense Aline Motta, uma mulher negra, descreve o que denomina de “passabilidade”, em poema homônimo, como a “habilidade de me tornar invisível”, “habilidade de ser tolerada” (2022, pp. 116–117).

Ainda, na crônica “Eu, parede caos concreto” (2023, pp. 102–103), Ana descreve a sensação de ser um fragmento indesejável no ambiente urbano que revolve suas gentes feito cimento. Cito apenas o trecho final, em que a autora percebe sua respiração como incômodo para muitos, mas como resistência para os outros (excluídos):

Puxo o ar do fundo do estômago de pedra e sinto que ele sai arranhando e arrastando fuligem, bolor, fumaça e cansaço, raspando por dentro da garganta como se tivesse unhas muito afiadas. E ele sai, finalmente, numa manifestação sonora esquisita, perdida entre o suspiro e o gemido. Um grunhido do que não é pronome, nem gente, nem nada. Um punhado de areia diluído no cimento que compõe a cidade.

Eu.

Uma deformidade na enorme parede que se ergue irremediável no centro da cidade. Já não se distingue o que é areia, cal, água, pá, andaime, mão de pedreiro, sol, eu... um incômodo na parede lisa e perfeita, um erro no milagre de concreto, aço e vidro. (Favorin, 2023, p. 103)

Para Nadal (2017), a exclusão é racista. Inclusive, a raça pode ser compreendida como categoria concebida para separar os vencedores dos vencidos. Para além disso, incorporando questões étnicas, passou a ser associada a características específicas de grupos racializados. Segundo Quijano (2014), o termo “etnia” começou a ser usado para se lidar com diferenças culturais dentro de uma mesma raça, mas nem por isso deixou de estar enraizado na perspectiva associada à colonialidade do poder. Ou seja, aparentemente servia para marcar diferenças histórico-culturais entre não-europeus, mas acaba servindo para remarcar sua inferioridade

cultural perante os europeus. Assim, enquanto os europeus eram nações, os latino-americanos eram vistos por eles como raças, subdivididas em etnias, que, por outro lado, não eram etnia em seus próprios países — a não ser que fossem indígenas —; e, quando migravam para as nações, se viam submetidos a um processo de “etnificação”, isto é, de diferenciação cultural. Logo, o rótulo étnico-racial aplica um verniz invisibilizador se colocado de fora, ou seja, pela cultura dominante.

Si hay razas, hay diferencias y, si la raza [hoje] se basa en el color [mas nem sempre foi assim], los atributos conferidos a cada color determinan las relaciones jerárquicas de dominadores y dominados. Esta idea europea afecta a todo lo que no sea Europa. La excusa sirve con amarillos, negros, indios o cualquier persona que no sea blanca. La raza despersonaliza, elimina los atributos particulares de toda persona, de todo pueblo, confina a unos determinados seres humanos en un grupo y los homogeneiza para aplastarlos, justifica los desmanes. (Nadal, 2017, p. 109)

Portanto, a lógica colonial e racista eurocentrada faz com que se homogeneíze o que não é homogêneo, e denomine (force a se autodenominar) quem possui atributos considerados como determinantes — a exemplo dos indígenas, afrodescendentes, mulheres, trabalhadores, crentes, lésbicas, gays, entre outros. Com vistas a controlar tais populações, o poder dominante opera pelo racismo, que implica, saliento uma vez mais, a distribuição das pessoas em grupos e subgrupos, e o estabelecimento de uma ruptura biológica entre eles, precisamente para excluir por meio da classificação. Nesse sentido, a raça tem sido a sombra sempre presente sobre o pensamento e a prática da política dominante, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos muito diferentes, a ponto de incomodarem, e a superioridade a ser exercida sobre eles.

Dessa forma, o racismo, principal açoitado da colonialidade, tem sido uma forma eficaz de dominação, é dizer, a origem racial continua determinando a vida das pessoas. Trabalhadores mais pobres, informais, excluídos, desempregados, “sem futuro”, são, em sua maioria, os de ascendência indígena ou afrodescendente. Aliás, em seu estudo, Nadal (2017) recorre a dados estatísticos da América Latina e Caribe, que, apesar de insuficientes — já que não interessam aos dominantes, invisibilizando ainda mais tais populações —, mostram a relação diretamente proporcional entre discriminação racial de indígenas e negros e pobreza ou exclusão mundial. Não bastasse, essa pobreza é determinada por indicadores criados pelos dominantes, pautados, pois, na perspectiva colonial, segundo a qual pobreza é ausência — de propriedade, consumo e acumulação —, sem levar em conta sua dimensão política. No entanto, tais povos não reduzem a pobreza à escassez monetária. Suas demandas são diferentes, de modo que os índices usados

para aferir sua pobreza, além de ignorarem a dimensão política, ignoram variáveis como classe, gênero, território, entre outras, igualmente ou até mesmo mais relevantes.

Los pueblos afrodescendientes, al igual que los indígenas, sufren entonces una exclusión política (marginados de los espacios donde se toman las decisiones), social (estigmatizados y segregados racialmente), y cultural (porque su saber, su hacer y sus capacidades son negadas de forma sistemática). Las políticas públicas y los programas de desarrollo (...) son diseñados desde criterios occidentales. (Nadal, 2017, pp. 49–50)

De tal modo, a gestão da pobreza, do conhecimento e de políticas públicas permanece nas mãos dos dominantes. A dimensão racial exclui sistematicamente os seres indesejáveis da América Latina e Caribe, onde os pobres, basicamente, são pobres em inclusão política, antes de o serem materialmente. Nessa ótica, apesar das diferenças, todos são a mesma coisa: pobres, beneficiários, objetos de estudo, sujeitos de direitos apenas virtualmente. Não parece haver distinção entre pobreza e exclusão: ser excluído é ser pobre; e ser pobre é ser excluído. Podendo-se acrescentar que ser indígena ou negro é ser pobre, como se a cultura fosse causa da pobreza. Em última análise, portanto, pobre é quem os “expertos” decidem que é, a partir, por óbvio, da percepção eurocentrada. Mas, como sabemos, a realidade é muito mais complexa.

Nadal fala também de outras populações invisíveis, política e culturalmente, ainda que nem sempre sejam pobres do ponto de vista econômico, a exemplo dos asiáticos. O fato é que, em todas essas situações, a exclusão baseada no racismo, e a decorrente vitimização, esconde um projeto econômico de calibres globais. O racismo, além de ainda excluir milhões de pessoas, foi aperfeiçoado na contemporaneidade, em que as raças indesejáveis são conscientemente discriminadas na nova estruturação do mundo. “*La victimización sitúa a indígenas, afrodescendientes y otros ‘indeseables’ como pueblos sin capacidades propias, ‘flojos’, necesitados de permanente ayuda*” (Nadal, 2017, p. 66). Tratados como vítimas, são coisificados, objetificados, sempre dependentes da tutela de pessoas superiores, logo nunca protagonistas das próprias histórias. Isso quer dizer que devem subsistir, sem, contudo, participar. Assim, apesar de a modernidade coincidir com a obsessão de criar uma ordem social em que cada um tenha lugar designado, os indesejáveis estão fora de lugar. Isso porque, inclusive contemporaneamente, são mantidos fora dos jogos de poder, jamais incorporados à ordem social, política e cultural.

No poema “Fragmentados”, Michelle Joaquim (2021, pp. 63–64) decompõe o caleidoscópio da exclusão, denunciando as excessivas preocupações teóricas e individualistas,

em detrimento do terrível desamparo que assola boa parte da comunidade mundial, e revela nossa profunda pobreza intelectual:

Fragmentados

inconscientemente

O anarquista olha pro espelho e se pergunta:

— Espelho, Espelho meu,
existe alguém mais revolucionário do que Eu?

O vegano olha pro espelho e se pergunta:

— Espelho, Espelho meu,
existe alguém mais ético do que Eu?

A feminista radical olha pro espelho e se pergunta:

— Espelho, Espelho meu,
existe alguém mais feminista do que Eu?

O marxista olha pro espelho e se pergunta:

— Espelho, Espelho meu,
existe alguém mais materialista do que Eu?

Enquanto isso, uma mulher preta, amamentando e
pedindo esmola, vê de relance seu reflexo no vidro da
porta fechada de um museu.

Ou seja, muitas pessoas, de sua posição privilegiada, mesmo que em locais periféricos, olham para o espelho, amam a si mesmas, suas virtudes e feitos, enquanto “uma mulher preta” só consegue se enxergar de relance no vidro da porta fechada de um museu — onde, talvez, nem sequer se reconheça, afinal, só tem acesso a fragmentos, que estão longe de constituir alguma unidade. Além disso, o museu é um espaço proibido aos indesejáveis. Sem contar que ele traz uma discussão sobre o próprio ato de conhecimento, pois nele os objetos estão colocados em molduras ou caixas de vidro, que informam como devemos nos comportar, inclusive com um lugar de fruição demarcado. Diferente seria, por exemplo, visitar uma exposição de arte em que se pudesse manusear os objetos, interferir neles ou até levar para casa. Nestes casos, a ausência de limites pré-definidos nos colocaria em um local de criatividade, como faz a poesia, ao nos desestabilizar, provocar incômodo, em vez de disciplinar (Melo, 2024) — ao menos da forma como eu a penso. Talvez o que vejamos no espelho seja apenas um reflexo ideológico do que nos foi projetado, mas já como cacos que recolhemos e, sem percebermos, cortam as nossas mãos.

Paralelamente ao sistema de dominação social moderno-colonial, emergiu um novo sistema de poder que deve ser ressaltado: o de controle do trabalho. Os modos historicamente

conhecidos de exploração foram reunidos em um único conjunto de produção de mercadorias para o mercado mundial, obviamente com caráter capitalista. O domínio colonial sobre a América permitiu aos colonizadores controlar a produção de minerais e vegetais preciosos por meio do trabalho não assalariado de escravos negros, servos índios e seus respectivos mestiços. Isso lhes permitiu posição destacada no mercado mundial e, sobretudo, concentrar benefícios comerciais, bem como agrupar em seus próprios países o assalariamento ou mercantilização da força de trabalho local. Desse modo, houve uma expansão da acumulação capitalista nessas regiões. Isto é, o capital se desenvolveu na Europa fundado nas formas de exploração do trabalho salarial na Europa e não-salarial na América.

Portanto, como ninguém poderia estar à margem desse sistema, o capitalismo mundial encontrou terreno para se desenvolver como o primeiro sistema global de exploração da história. Sem a violência colonial, porém, não teria sido possível a integração entre o sistema capitalista e o sistema de dominação baseado no racismo, menos ainda a sua prolongada reprodução. Logo, a colonialidade era e é “traço central inerente, inescapável, do novo padrão de poder que foi produzido na América. Nisso se fundava e se funda sua globalidade” (Quijano, 2005b, p. 21). Aliás, a modernidade eurocêntrica só ganhou hegemonia universal porque a Europa manteve seu lugar como centro do mesmo poder que se universalizava: o capitalismo. María Lugones reitera essa compreensão histórica, pela qual a racialização é inseparável da “exploração capitalista como constitutiva do sistema de poder capitalista que se ancorou na colonização das Américas” (2014, p. 939).

Dessa forma, em nosso continente, a divisão social do trabalho foi — e não deixou de ser, se atentarmos para os recentes estudos de Nadal (2017) — expressão da classificação racial da população. No século XVI, negros eram escravos; índios, servos; e não-negros e não-índios, patrões, donos dos benefícios comerciais, senhores no controle do poder (Quijano, 2005b, p. 10). A partir de meados do século XVIII, entre os mestiços era o matiz da cor que definia o lugar de cada indivíduo ou grupo na divisão social do trabalho. Atualmente, pobres são os negros, índios e outros indesejáveis, e ricos continuam sendo, majoritariamente, os brancos desejáveis. Ou seja, mesmo passados mais de quinhentos anos, a homogeneização histórico-cultural não foi alcançada, não apenas pela resistência cultural dos dominados, mas também em razão dessa colonialidade — que pressupõe a diferenciação racial. O que permite corroborar a percepção de que identidades históricas não resultam do comportamento de um agente histórico isolado, mas da história das relações de poder, isto é, não são atributos inerentes aos povos, grupos ou indivíduos; são sempre um modo e momento das relações entre essas categorias.

A despeito disso, os povos indígenas e comunidades afrodescendentes se desenvolveram e resistiram, incorporando elementos culturais estrangeiros, de um lado, e atualizando práticas modernas — que foram indigenizadas ou africanizadas —, de outro. O caminho não poderia ter sido diverso, ainda mais sabendo que vivemos em um mundo transcultural. Em abono, Quijano nos lembra de que “a heterogeneidade histórico-estrutural, a co-presença de tempos históricos e de fragmentos estruturais de formas de existência social, de vária procedência histórica e geocultural, são o principal modo de existência e de movimento de toda sociedade, de toda história” (2005b, p. 14). Ainda, segundo Nadal, o que torna os povos indígenas da América e comunidades afrodescendentes especialmente interessantes é a capacidade de permanecerem voluntariamente no exterior do capitalismo, praticando economias não monetizadas em sua totalidade, lutando por suas culturas de subsistência, defendendo a propriedade coletiva da terra, entre outras medidas de resistência. “*Quizá, y sólo quizá, la misma lógica étnica de la resistencia de los pueblos originarios y afrodescendientes de América Latina y El Caribe es la última perversión de la herencia colonial y de su traducción contemporánea: la colonialidad*” (Nadal, 2017, p. 107).

Outra questão que merece destaque é o que Nadal refere como “internacionalização das resistências”, que tem como contraponto, na minha concepção, a “internalização” delas. Nas palavras de Nadal: “*Las conexiones entre movimientos indígenas, grupos de ‘indignados’, comunidades autónomas, colectivos de autogestión o movimientos estudiantiles, constituyen un freno al capitalismo postcolonial no imaginado hace algunos años*” (2007, p. 191). Para o autor, parte do que caracteriza o novo panorama político global é que movimentos bastante diversos, que enfrentam conjunturas diferentes, identificam elementos sistêmicos comuns, que apontam para a crise civilizatória. E complementa: “*El Cuarto Mundo es tan diverso como universal porque a diferencia del concepto del Tercer Mundo, incluye a los bolsones de excluidos del supuesto Primer Mundo*” (p. 192).

Atentando ao repertório documental que ampara a dissertação, cito “Linha Vermelha” (2024), poema de Michelle que configura uma espécie de chamamento ao referido movimento tanto de internacionalização quanto de internalização das resistências:

Linha vermelha

Coragem, poeta
é você quem carrega
a bandeira do absurdo
nos seus olhos
os olhos derramados
dos trabalhadores exaustos

no vagão lotado
 às 18 da matina
 olhos sem oxigênio
 olhos respirando por aparelhos
 celulares
 o seu coração de poeta, em ataque!
 Revolta ou Burnout?
 Coragem, poeta, reage
 não se entrega na primeira estação
 é você quem bate o ponto
 de exclamação
 antes e depois das perguntas
 é você quem faz hora extra
 na construção da ternura
 e essa jornada dupla
 é o seu ganha-pão.

O trabalho realizado nos moldes capitalistas, tema presente em outros textos citados, incita ao contra-ataque, ou seja, à construção da ternura: é o poeta quem “bate o ponto/ de exclamação”. De acordo com Ianni (2000), o desenfreado capitalismo global evidencia o enfraquecimento ou mesmo dissolução do tecido social. Formas de sociabilidade aparentemente estabelecidas entram em crise ou desaparecem. Em paralelo, cria-se uma situação problemática para os subalternos, que precisam revitalizar sua perspectiva, de forma a recriar modos de atuar politicamente em escala global, para construir hegemonias alternativas, afinal, os dilemas com os quais se defronta a América Latina são semelhantes aos enfrentados em outros locais. Ou melhor, “há reivindicações que são comuns a amplos setores sociais das diferentes sociedades nacionais” (Ianni, 2000, p. 59), constituindo um novo e difícil “internacionalismo”, isto é, uma globalização desde baixo. De acordo com o autor:

Este é o dilema: trata-se de globalizar as organizações, reivindicações e formas de lutas dos setores sociais subalternos. Diante da crescente globalização das organizações e decisões dos setores sociais dominantes, dos blocos de poder político-econômico predominantes em escala mundial, não resta aos setores subalternos senão se organizarem, desenvolvendo novas formas de inteligência do que são as relações, os processos e as estruturas que se criam com a globalização; podendo assim formular outras e novas formas de reivindicação e luta em escala mundial. Todas as reivindicações locais, nacionais e regionais, que continuam fundamentais para indivíduos e coletividades, têm sempre alguma ou muita implicação global. (Ianni, 2000, p. 58)

Nesse sentido, cabe recuperar a reflexão de Lugones sobre a “diferença colonial”, uma política de resistência apta a revelar o potencial dos oprimidos em estabelecer significados que recusam a visibilidade estruturada pelo poder dominante (2014, p. 940). Mesmo tendo a sua existência negada pelas compreensões hegemônicas, os colonizados reagem. Essa resistência

nasce da tensão entre normatividade moderna e subjetividade que não se rende a ela. Logo, no encontro colonial, cada pessoa é vista como ser histórico plenamente caracterizado e que, enquanto tal, resiste à dominação pela construção do que Lugones chama de “*locus* fraturado”, isto é, o colonizado tanto percebe a própria presença quanto habita a diferença colonial como ser oprimido e simultaneamente resistente. Nas palavras da autora, “a única possibilidade de tal ser jaz em seu habitar plenamente esta fratura, esta ferida, onde o sentido é contraditório e, a partir desta contradição, um novo sentido se renova” (p. 946).

Logo — inclusive em diálogo com o ser contemporâneo em sentido agambeniano —, Lugones pensa o processo colonial como sendo continuamente resistido e resistindo até hoje. Não considera o colonizado como cria do colonizador, e sim como um ser que habita um *locus* fraturado, construído e percebido duplamente, “onde os ‘lados’ do *locus* estão em tensão, e o próprio conflito informa ativamente a subjetividade do ente colonizado em relação múltipla” (pp. 941–942). Uma vez fraturada, a enunciação colonizadora deixa de ser aceita como sujeição epistemológica à lógica do apagamento, e a resposta da perspectiva subalterna se levanta no chão cimentado, ensejando modos criativos de reflexão (p. 948), ou seja, o movimento tectônico entre desumanização e ato criativo é por ela vislumbrado como fonte alternativa de sentidos histórico-culturais. Trata-se, pois, de repensar a relação com o opressor a partir do ponto de vista (ou, melhor seria dizer, do ponto de exclamação) do oprimido.

Nesse ínterim, Nadal anota que recentes movimentos político-culturais de indígenas e afrodescendentes latino-americanos põem em questão a versão europeia da modernidade/racionalidade e propõem a própria racionalidade como alternativa.⁴⁵ Portanto, a história da América sinaliza, uma vez mais, a cultura como uma das faces de todo fundamento de poder (Quijano, 2014, p. 764). É urgente, então, reescrever as narrativas dos invisibilizados, que incluem, além de indígenas e afrodescendentes, muitos outros racializados excluídos. Ao revés da visão eurocêntrica e racista, esses grupos têm atuado na contestação às estruturas coloniais de poder, assumindo o papel de sujeitos da própria história. Pertinente assinalar, nesse sentido, que a questão da identidade na América Latina é, mais que nunca, um projeto histórico heterogêneo e aberto que comporta muitas memórias e passados, bem como inúmeros futuros possíveis.

⁴⁵ Na terceira parte da obra ora discutida (2017), por exemplo, Nadal aborda, entre outras, a experiência vivida em uma comunidade indígena e relata os ensinamentos que recebeu do líder com quem conviveu, o cacique Víctor Martínez, especialmente em relação à percepção do que, para eles, seria a verdadeira riqueza — o *viver bem*, viver em equilíbrio.

Logo, como insiste Quijano, a produção da identidade latino-americana implica, desde o início, uma trajetória de inevitável destruição da colonialidade do poder (2005b, p. 27). Enquanto houver colonialidade, a insistência do autor será válida, pois, quando se trata da globalização do poder mundial, “*todos esos problemas vuelven al primer plano del debate*” (Quijano, 2014, p. 775). Ou seja, a digressão feita neste momento do texto continua sendo importante quando estamos pensando as relações latino-americanas. Ademais, acentua Nadal, “*aunque la matriz de muchos de los problemas de inclusión en las Américas siguen siendo fruto de la ecuación racista, hay un serio intento de escapar de esta trampa. No mirar a estas luchas es como no querer saber qué va a ocurrir con esta errática y diversa Humanidad*” (2017, p. 193).

Por fim, ressalto que, segundo Raúl Zibechi, a saída para que colonizados não repitam a terrível trama que os localiza como colonos é a criação de um novo mundo — dinamitando o *continuum* da história. Seguindo tal caminho, os dominados podem deixar de se referenciar pelo dominante, imitando seus desejos, sobretudo de riqueza e poder, e colorir sua imagem no mundo, superando a inferiorização em que o colonialismo os alocou. Mas não poderão fazer isso se lutarem apenas para repartir o que já existe, que pertence ao dominador, senão criando clínicas, escolas, músicas, danças, poesias, enfim, fazendo “*ese mundo otro con sus propias manos, poniendo en juego su imaginación y sus sueños; con modos diferentes de hacer, que no son calco y copia de la sociedad dominante, sino creaciones auténticas adecuadas al nosotros en movimiento*” (Raúl Zibechi, 2015, p. 53).

Ainda, recorrendo, de novo, à coletânea poética que construí para desenvolver este trabalho, aludo ao poema “A parede branca”, em que Vanessa Valles Leal (2025, p. 164) elabora uma crítica ao sistema racional-moderno:

A parede branca

está longe-ausente,
aberta à dores e fracassos.
A parede branca
espera
e segreda anseios.
A parede branca
concreta e segura
ensina materialidades.
A parede branca
não conhece o caos
mas o sente:
no de repente aparecer de riscos-rabiscos-respingos;
ou no desaparecer de suas memórias-quadros-penduricalhos.
A parede branca

tem
monotonia no semblante.
A parede branca
é vazia e sonha-sozinha-sempre
acordada.
A parede branca
reside
resiste.
A parede branca
G R I T A
um convite à escrita.
A parede branca
intacta, invicta, inexpressiva
me tranca para dentro.

De fato, temos a tendência a aproximar tudo o que vemos aos repertórios do cânone eurocêntrico. Ou seja, cientistas olham para a realidade tentando encontrar algo reconhecível. Na verdade, assim como Éfren Giraldo, “enquanto olho para os muros do quintal, pergunto-me se não haverá alguma chave para compreender meu próprio destino” (2023, pp. 68–69). A parede branca citada pela poeta é esse ambiente (palimpsesto) — que somos nós mesmos — criado pelos sujeitos brancos, que passaram massa corrida e tinta branca para cobrir as deformidades e sujeiras, enfim, o “caos”, depois nos trancaram para dentro. Ao mesmo tempo, a cobertura só foi possível porque pressupôs uma estrutura caótica. Toda vez que esta se movimenta, fissuras ocultas reaparecem, e os poetas, sujeitos contemporâneos também indesejáveis, se veem ante a possibilidade de conferir sonoridade às experiências silenciadas/apagadas pelos vencedores, enevoando, como queria Tanizaki, as paredes do edifício chamado literatura.

Aliás, como já registrado, vivemos tempos férteis a apreensões cairóticas. Desta palavra, extraímos termos como “caótica” e “cair” — que indicam o caminho de expansão pela imaginação. Tal qual observa Iorio, nos esforçamos para evitar cair no chão, como se cair fosse um risco e não um desejo, “como se cair não fosse uma outra maneira de conhecer o vento. De abandonar uma ideia”; “como se cair não pudesse de repente ser uma postura” (2019, pp. 119–120). Dessa mesma convicção compartilha Kênia (2023), ao dizer que:

Na poesia está o abismo
Da qual eu temo não cair
E morrer na borda
São duas mortes iminentes
Mas numa delas existe o voo

Parece que, caindo em meio ao caos, podemos nos aproximar da chave que nos liberta: em vez de sonhar sozinhos, sonhar juntos, com o vento na barriga, e encarar o desafio de nos escrevermos com nossas próprias cores, compondo aquele espectro de claridade composto de luz, sombra e, sobretudo, de penumbra, que circunda a história. Não se trata, portanto, de incluir os indesejáveis no ambiente branco pré-projetado, e sim de não os excluir da contraditória totalidade que é a realidade transcultural, deixando que assumam as suas paredes e cores, e que vivam as suas diferenças. Afinal, como conclui Nadal (2017), pior que a pobreza é a exclusão, uma vez que *“la exclusión se traduce, entre otras formas, en la imposibilidad de construir — y transmitir — el propio relato”* (p. 119).

2.3. Por uma poética decolonial (ou epistemologia da sensibilidade)

“O Reino das Sombras

I.
Aqui vejo ainda um lugar,
um lugar livre,
aqui na sombra.

II.
Esta sombra
não está à venda.

III.
Também o mar
projeta talvez uma sombra,
também o tempo.

IV.
A guerra das sombras
são jogos:
nenhuma sombra
se opõe à outra à luz.

V.
Quem mora na sombra,
é difícil de matar.

VI.
Por um instante
saio de minha sombra,
por um instante.

VII.
Quem quer ver a luz
como ela é
precisa voltar
à sombra.

VIII.
Sombra

mais clara que este sol:
sombra fresca da liberdade.

IX
Na sombra inteiro
dissipa-se a minha sombra.

X.
Na sombra
ainda há lugar.”
(Hans Magnus Enzensberger)

No opúsculo “Descartes com lentes”, conto escrito em 1960 — embrião de “Catatau”, romance-ideia publicado em 1985 —, Paulo Leminski escreve em primeira pessoa, assim como o discurso do método. Nele, nos é apresentado Renatus Cartesius, descrito no prefácio do livreto por Nadja Naira como “cientista racional que decupa pelo pensamento, que classifica o mundo e os corpos através da mente, que literalmente decepa a cabeça do corpo” (2024, p. 12), vivendo no que seria o Brasil holandês de Maurício de Nassau no século XVII, fumando maconha e confrontando o pensamento europeu com a natureza das gentes dos trópicos. Já de cara, criticando o método cartesiano e, indiretamente, o sentido da visão como instrumento básico de conhecimento do mundo, Cartesius se questiona:

E os aparelhos ópticos, meus aparatos? Ponho mais lentes no telescópio, tiro outras; amplio; regulo; aumento, diminuo, o olho enfiado nestes cristais, e trago o mundo mais perto ou o afasto longe do pensamento: escolho recantos, seleciono céus, distribuo olhares, reparto espaços, o Pensamento desmonta a Extensão, — e tudo são aumentos e afastamentos. Sempre fumando desta erva-que-dói. (Leminski, 2024, p. 30)

O telescópio, de um lado, é apetrecho técnico que corrige a visão; e a erva nativa, de outro, deforma o real. Se aquele promove distanciamento ou aproximação, esta afasta do controle lógico, “impede que o visto coincida com o conhecido, que a coisa caiba no nome” (Sousa, 2008, p. 143). O telescópio indicia o conhecimento científico acumulado no velho continente e supostamente capaz de explicar o Brasil. Mas a narrativa oscila do telescópio para a erva e desta para aquele, em um movimento pendular que, a meu ver, “sustenta a falência do pensamento racional/iluminista nos trópicos” (p. 22) e a constatação, pelo sujeito, de uma nova racionalidade que compõe o mundo contemporâneo.

No contexto histórico em que Cartesius está inserido, a corte de Nassau em Pernambuco, a cena nos diz mais por meio da sugestão multiplicadora no binômio mundo civilizado/país periférico e razão instrumental/desrazão.

Somando-se a isto uma dobra na linha reta e progressiva do tempo histórico feita por Leminski, passa-se, num recorte semicircular, do século XVII ao XX (...).⁴⁶ (Sousa, 2008, p. 144)

Cartesius insiste em conformar a natureza à sua ótica, mesmo que isso o conduza ao fracasso, já que não há palavras que traduzam seu pensamento, nem linguagem que dê conta do real (Sousa, 2008, p. 23). “Este mundo não se justifica”, “é o lugar do desvario e a justa razão aqui se delira”, “nada há aqui onde apoies o pensar” (Leminski, 2024, pp. 33–34). E conclui: “Brasil é um mundo que não sai: é uma sujeira em meu entendimento no vidro de minhas lentes” (p. 38). Tanizaki, em oposição aos ocidentais, que tentam eliminar tudo o que pareça manchas, prezando pela limpidez uniforme dos objetos, admite que os orientais a conservam como elemento da beleza: “amamos as cores e o lustro de um objeto maculado pela sujeira, pela fuligem ou pelas intempéries” (2016, p. 24). Tanto que preferem outros materiais ao vidro, mas, em se tratando de vidro, optam pelo que possui a transparência turvada pela “sujeira das mãos”, “esse brilho ligeiramente alterado que evoca irresistivelmente os efeitos do tempo” (p. 23). Assim, embora descenda da “cultura de vidro” — intimamente ligada, segundo Benjamin, à própria da modernidade —, Cartesius troca e ajusta lentes para enquadrar a manifestação do visível, mas acaba materializando o invisível (Sousa, 2008, pp. 152–153). Na leitura de Sousa, com a qual me alinho:

A mão direita de Cartesius, manipulando a luneta, tem seu contraponto na esquerda. (...) O cigarro de erva, elemento característico da terra, conota a aclimação de Cartesius ao mundo tropical e o insere na contemplação da natureza não como observador científico, mas como fruidor passivo de um universo que se apresenta em estado primeiro e é movido por regras estranhas às tradições cosmográficas europeias de que Cartesius se nutriu. (Sousa, 2008, p. 153)

Desse modo, é subvertida a clássica ideia de sobreposição do ideário dos dominantes sobre dominados quando em situação de antagonismo. Como se o país exigisse “a derrocada da visão cartesiana/iluminista” (Sousa, 2008, p. 156), que preceitua a distinção dualista entre um sujeito supostamente moderno, avançado, racional, colonizador, e um objeto supostamente primitivo, atrasado, irracional, a ser colonizado (Teixeira, 2020, p. 122). Vencido pela erva, Cartesius se vê desarmado e à revelia de suas crenças e teorias. O discurso por ele produzido em terras brasileiras acaba por “produzir uma utópica figuração de uma realidade brasileira infensa aos esforços colonizadores, suficientemente vigorosa para empreender uma inversão

⁴⁶ Embora Cláudio R. Sousa se debruce sobre a obra “Catatau”, entendo que suas considerações pertinem à análise do conto “Descartes com lentes”, que lhe serviu de base, e, por dizerem respeito a ele também, as reproduzo.

dos papéis entre colonizador e colonizado” (pp. 122–123). Melhor seria dizer que Cartesius demonstrará o esfacelamento de seu ego, em razão da integração de si mesmo à natureza observada — manifestando a identificação entre sujeito e objeto (pp. 123–124).

Logo, o contato de Cartesius com o Brasil proporciona outra lógica de linguagem. Seu pensamento, como visto, não consegue traduzir essa realidade por meio de uma formulação racional. “Mas será capaz de incorporar os dados dessa realidade viva e de produzir um pensamento-frase contíguo a ela” (Teixeira, 2020, p. 126). Em vez de um discurso sobre o método, propõe um método sobre o discurso. Essa nova forma discursiva pode ser entendida como realização poética, pela qual palavras, em vez de reproduzirem a lógica cartesiana, constroem metáforas que reiteram ou modificam o real. Então, a racionalidade moderna, dicotômica, excludente, dá lugar a uma lógica baseada na correlação, em que opostos não se excluem, antes se integram, complementando-se (Cidade, 2018, p. 83) — seguindo a mesma lógica dos ideogramas chineses, esmiuçada no próximo capítulo, e do movimento peculiar à transculturação. Aliás, no “Manifesto da poesia pau-brasil”, de 1924, Oswald de Andrade expõe a ideia — já citada no item 1.3 — que fundamenta o projeto de Leminski: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*” (2011, p. 65). Portanto, embora o observador moderno-contemporâneo tente reproduzir fielmente o objeto, não há outra ciência senão a fissura (Giraldo, 2023, p. 21).

Com base no meu acervo documental, formado por poemas escritos por mulheres atuantes contemporaneamente em Maringá, cito “Manchas”, de Estela Lacerda (2022, pp. 84–85):

Manchas

gosto de ir ao mercado
olhar cada produto & suas promessas:
brilho intenso maciez profunda proteção 24h

o tira-manchas me indigna
promete remoção total
de vinho, de café, de molho,
de shoyu, de calda de sorvete
o removedor, uma potência

é que eu tenho medo do tira-manchas
por que querer tudo branco?
por que remover o amarelado?
por que acabar com vestígios de vida?
acostumar-se à ausência de memória-mancha

o molho na toalha de mesa durante um jantar com amigos

a calda de sorvete na camiseta em um domingo ensolarado
o caldo da sopa no guardanapo num dia frio e aconchegante
o vinho no vestido decotado usado em um dos primeiros encontros

não quero usar o tira-manchas
nem lavagens que vão clarear tudo
eu posso me acostumar a elas
são como registros fotográficos

vou viver com as manchas
todas elas bem aqui: em mim.

Nele, a poeta resgata a ideia de uma consciência histórica que a racionalidade moderna se preocupou em apagar, criando uma Europa “do zero”, imaculada e livre de incômodos. Ocorre que existíamos antes dela, mas fomos sequestrados da “humanidade” que se criava. Apesar de a epistemologia eurocentrada ter nos persuadido a acreditar que só é sujeito do conhecimento o olho cartesiano (neutro, objetivo, a-histórico, apolítico e imparcial), nós manchamos o mapa da modernidade com nossas existências reais situadas e “memória-mancha” — assim como as palavras cunhadas nas páginas desta dissertação.

Partindo da imagem de “ver com olhos livres”, alvitro um ligeiro desvio semântico, baseado na diferença entre as palavras “vidrado” e “fissurado”, para pensarmos como muitas vezes as palavras escondem significâncias das quais podemos nos valer para expressarmos as nossas intenções. Ambos os termos querem dizer, no sentido coloquial, fascinado, “louco por”, apaixonado, encantado, gamado, em estado de êxtase, apegado em demasia — significados que se transferem ao sujeito que deseja conhecer.⁴⁷ No entanto, vidrado também é composto de vidro, envidraçado, bem como, simultaneamente, “brilhante como o vidro” e “sem brilho, embaçado, opaco”. Já fissurado é o que tem fissura, rachado. Assim, embora aparentem ser a mesma coisa, vidrado é o sujeito cartesiano, ora brilhante, ora embaçado — movimento que nós mesmos visualizamos para podermos nos situar —; e fissurado é o sujeito periférico, indesejável, poético, que recorre às rachaduras materiais e imateriais para formular a sua própria existência; mantendo, para tanto, um olho na erva e o outro no telescópio.

Mas por quem, quando, por que e onde se gera conhecimento? Fazer essas perguntas desvia a atenção do que é enunciado para a enunciação e, ao fazê-lo, se inverte a máxima de Descartes: em vez de se supor que o ato de pensar precede o de existir, o sujeito presume que é um corpo racialmente marcado, em um espaço igualmente marcado, e que sente o desejo de falar, desejo que faz dos organismos vivos seres humanos (Mignolo, 2021, p. 26). Passamos,

⁴⁷ Todos os significados apresentados foram consultados no Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em: 02 out. 2024.

então, primeiro do sistema mecânico ao elétrico, que, contemporaneamente, convive com um “sistema” que chamo de orgânico, isto é, o transcultural, sustentado pelas próprias fissuras. Para Walter Mignolo, desobediência epistêmica significa justamente se desvincular da ilusão europeia da epistemologia intacta do ponto zero (2021, p. 26). Ainda, segundo o autor, todo conhecimento é situado e cada um deles é construído.

A epistemologia eurocentrada só conseguiu esconder suas localizações e criar a ideia de conhecimento universal porque os locais de enunciação foram marcados pela matriz colonial de poder: o sistema racial de classificação social concebeu categorias em uma ordem mundial de hierarquia, na qual o lugar de humanidade coube apenas aos racializados como europeus, primeiro, e depois como brancos. Por sua vez, o não europeu (não branco), em vez de querer ser europeu, deseja se desvincular das ideias eurocentradas de modernidade e seus ideais de humanidade. Ou seja, não quer ser informado pela epistemologia eurocêntrica acerca do que é e do que deve fazer para ser reconhecido como dotado de humanidade. É tarefa do pensamento decolonial a de revelar os silêncios epistêmicos dessa epistemologia, bem como afirmar direitos epistêmicos “dos racialmente desvalorizados e das opções decoloniais que permitam que os silêncios construam argumentos para confrontar os que tomam a ‘originalidade’ como critério para o julgamento final” (Mignolo, 2021, p. 28).

A ideia de Mignolo, portanto, é a de focar no conhecedor e não no que é conhecido. O conhecedor sempre está implicado, no contexto geopolítico dominante, no que é conhecido, embora a epistemologia moderna tenha obtido sucesso em criar a figura do observador alheio, neutro e objetivo. Essa compreensão permite mudar a geografia do raciocínio e a avaliação de argumentos (Mignolo, 2021, p. 29), deslocando-o do sujeito vidrado para o sujeito fissurado, exatamente o que faz Leminski no conto citado. Eu, por exemplo, não suprimo de minha posição de pesquisadora o fato de ser poeta, nem abro mão de recorrer à poesia para pensar sociologicamente a realidade e produção de conhecimento. Assim, abandona-se a concepção de que dominantes são enunciadores e, simultaneamente, enunciados — desconsiderando as opiniões dos dominados —, e a decolonialidade surge como resposta dos subalternos na criação da própria modernidade. Afinal, ao revés da modernidade eurocêntrica, que é uma só, há muitos tipos de “modernidades” pelo mundo quando falamos de existências dominadas.

A propósito, Fanon conta que certa vez, em Paris, ouviu uma criança dizer à mãe, com surpresa e espanto: “Olha, mãe, um negro”. Depois do episódio, o autor dedicou um capítulo a ele, traduzido para o inglês como “*The fact of blackness*”, traduzido por Mignolo como “O fato da negritude”, uma tradução que obviamente conduz o leitor para a superfície: “olhe para o ‘fato’, não faça perguntas ontológicas” (Mignolo, 2021, p. 46). Já o título francês, “*L’expérience*

vécue du noir”, traduzido na versão brasileira como “A experiência vivida”, “traz experiência, não fato, ao primeiro plano” — por certo, não a experiência genérica, do ser humano universal concebido no modelo hegemônico europeu, mas, no caso de Fanon, a experiência “formada na matriz racial do mundo moderno/colonial”, que não distingue a escravidão da negritude. Ou seja, a experiência vivida do negro seria sempre formada pela visão do branco. Ao perguntar o que significa ser negro, pois, Fanon levantou a questão de estudar o negro não mais a partir do mesmo arsenal de sempre, mas enquanto corpo “que se engaja na produção de conhecimento, de forma a decolonizar o conhecimento que foi responsável pela colonialidade do seu ser”. O que Fanon faz, em última análise, é ruptura e desobediência epistêmicas.

Igualmente preocupada com a experiência vivida na formulação do conhecimento, em seu caso a negra feminista, Angela Figueiredo propõe uma “epistemologia insubmissa” — em referência ao título que Conceição Evaristo deu para a obra “Insubmissas lágrimas de mulheres”. Insubmissa porque não se submete. A autora pondera que o feminismo tem sido fundamental nas lutas e conquistas das mulheres, buscando uma nova forma de ser mulher, além de rejeitar práticas epistemicidas (Figueiredo, 2020, p. 4), isto é, que inferiorizam ou anulam certos sujeitos do conhecimento, na mesma toada em que consolidam a supremacia da racialidade branca (Carneiro, 2023, n.p.). De fato, o modelo hegemônico de ciência moderna construído pela epistemologia eurocêntrica se “esqueceu” de alguns sujeitos na produção do conhecimento, a exemplo de trabalhadores, mulheres, indígenas e afrodescendentes. Mas o conhecimento é sempre situado: falamos de um lugar nas relações sociais de poder — seja ele étnico ou racial, de classe ou de gênero, entre outros marcadores (Figueiredo, 2020, p. 8). Para tanto, a experiência é um atravessamento de suma importância.

A frase “O pessoal é político”, uma das maiores contribuições do feminismo, revela o elo entre experiência pessoal e experiência coletiva. Figueiredo nota, inclusive, que o ingresso de grupos excluídos nas universidades tem alterado as agendas de pesquisa, uma vez que a maioria tem eleito temas relacionados ao cotidiano, tentando oferecer respostas a problemas encontrados nas próprias comunidades (2020, p. 10), de maneira que a realidade concreta passa a desafiar qualquer perspectiva de ciência neutra. “Falar com tem substituído o falar sobre” (pp. 9–10) — como, aliás, já proposto por Alves.

No poema “19” (2024, p. 25), Claudine também sugere um conhecimento produzido a partir da experiência e fora do padrão instituído:

19.

eu provavelmente crio uma

proposta artimanhas para rastejo
 olhar profundamente as partes do
 corpo estudar o vidro
 escrever manuais de como falar com as
 carpas obviamente
 estou sem a carroça
 andando ao lado dos bois

Em compasso com a sugestão da poeta, acredito que tenho levado a sério, ao longo deste capítulo, um certo exame sobre o vidro. Talvez, também, sobre o olhar profundo às partes do corpo — não como sapos dissecados vivos, o que coincidiria com o modelo científico eurocêntrico de desumanização, mas como expansão dos sentidos por todos os órgãos, membros e células de nossos organismos. Motivo pelo qual eu acrescentaria, à proposta de desobediência epistemológica de Claudine, ser doadora de sentidos, o que permitiria compor uma “epistemologia da sensibilidade” ou mesmo uma “poética decolonial”. Por sua vez, o uso alterado da expressão “colocar a carroça à frente dos bois” — que indica sair da ordem das coisas —, agora como “estou sem a carroça/ andando ao lado dos bois”, pode conotar uma tomada de consciência, ao se colocar ao lado dos bois, já que as raças tidas como inferiores foram historicamente equiparadas a animais não humanos; ou de ênfase à natureza, em vez de supervalorização de técnicas criadas pelo homem para exploração utilitária dos bichos.

Nesse sentido, quando Lélia Gonzalez diz que “o lixo vai falar”, referindo-se aos negros, que segundo ela estão “na lata de lixo da sociedade brasileira” (1984, p. 225), em crítica ao fato de serem sempre objetos, nunca sujeitos de suas pesquisas e representações, é possível incluir na lata os demais indesejáveis. Sabendo agora onde e quando estão, eles vão falar. Ela reivindica um lugar de legitimidade dado pela experiência — daí a importância da figura do narrador trapeiro, recuperado no capítulo precedente. Tal produção, contudo, não é vivenciada sem tensão no meio acadêmico, onde prevalece o “discurso que desqualifica a produção acadêmica posicionada, referindo-se a ela como senso comum ou adjetivando-a como militante, já que é interessada, por isso mesmo supostamente menos científica, porque desafia o mito da neutralidade axiológica” (Figueiredo, 2020, p. 16).

Com base nos poemas que selecionei para empreender minha pesquisa de mestrado, destaco o poema “espelho, espelho céu”, de Suélen Dominguês (2021), em que a poeta, após se deparar com a lógica da epistemologia que espelha o homem moderno como mero reflexo irrefletido, relata a perturbação que o movimento especular lhe causa, como se tivesse dentro do caminhão de lixo:

espelho, espelho céu

o sol de rachar trinca
 o lascado céu desinteração de si
 se é miragem, rotação, passagem
 cai nesta, naquela, noutra avenida
 umazinha qualquer ocupa o corpo sem teto
 há penas a sonhar as porosas nuvens
 espumado doce cheiro de lar
 vem de estômago desbicado
 desejo afiado que fatia o vento farofa
 as angústias, os ninguéns, as ausências de salcidade
 é feia. triste. ignorante.
 não durasse a eternidade um só; esta crua vida
 piaríamos piedade funda
 como a garganta inflamada do marginal diabo
 mergulha contudo o pássaro
 aqui — que a gente gesso manequim
 sem cabeça — se embaça no embaraço e aceita que
 é o que é
 não o que poderia vir A
 o desgramadinho enxerga seu palácio
 por mera precisão, algum-sem-nada-melhor-pra-fazer
 arremessa o telefone ao céu,
 chama, chama, chama, sem amém, a linha
 do ordinário ao deus, rui
 e (o pássaro ainda não sabe) assim permanecerá
 feneceremos de sem-pão
 dá de raspão com a esquina
 do tempo fechado no semáforo, por um ai
 que não rasgou
 esperandando, fosse a língua maior
 lamperia a mão do poema,
 rodopia, pássaro-pião, rodopia
 lambe o verso feito menino melecado e seu pirulito-de-chaves
 pássaro-menino, gente quase gente
 embora ainda tenha (não por muito além)
 a memória das asas
 cristin
 que por medo do depois de morto
 quisera ter pai
 pai, pai, pai
 se eu soubesse a palavra escreveria estepe pra peito sem abraço
 susta-se de pasmo estrombo o sonho
 bruxismo na boca da realidade
 há de morrer
 antes que uma alma penada ou boa
 bote o ovo do reparo
 a cidade realmente estátua
 salar, pio, saliva,
 o céu: caco de lixo
 isso que a gente desconsidera
 o espelho, o outro, o bicho quebrado
 espetamos o peito e o pássaro cravado
 a casa não era casa
 o pai, será um dia, seria pai?

é tarde, muito tarde.
 não há mais corpos; múmias enlatadas em tumbas
 vidraças escuras
 não há silêncio, e nem estrelas
 nem presente, futuro, e agora
 nada, nada.
 vem o todo poderoso caminhão do lixo do mundo
 ei, pássaro, valeram suas penas
 o cadáver ato de sonhar?
 a madrugada compressada no triturado que vai indo
 e deixa o fedô de tudo
 criação temporária
 testemunhamos pra nunca o nada.
 porque nascemos pra morte
 o céu aniquilou o passarim.

Em última análise, Suélen descreve o que a modernidade faz com quem tenta alçar voo, vale dizer, imaginar: derruba, quebra e depois ainda recolhe os cacos. Esse lapso de ser céu na verdade não passa de espelho estilhaçado. No chão, a poeta é um “corpo sem teto”, afinal, a perda do céu dá a dimensão de que não o compõe, senão o seu reflexo fragmentado. Mas a poeta insiste no sonho. Quer ser mar, talvez, maior espelho do céu, e inverter o espelhamento, mas não possui “salcidade” (leia-se essência); tudo nela é ausência. Também quer ser pássaro, mas tenta mergulhar e não consegue, caindo na dura realidade e aceitando o estado de coisas em que se encontra, sem chance de mudança. Tenta reaver o seu palácio, mas não consegue. Vive o complexo de inferioridade desenhado pela racionalidade moderna. Toma consciência de que não tem o direito de sonhar: o verdadeiro céu é “o espelho, o outro, o bicho quebrado”. A imagem dele, enquanto ideal eurocêntrico, era miragem, pois a lógica moderna o cria para que acreditemos estar lá. Eis que “vem o todo poderoso caminhão do lixo do mundo” juntar o sonho: “a madrugada compressada no triturado que vai indo/ e deixa o fedô de tudo/ criação temporária”, afinal, nós, sujeitos periféricos, nascemos fadados à morte enquanto sujeitos do conhecimento: “o céu aniquilou o passarim”.

Portanto, como o discurso científico moderno se estabeleceu a partir da ruptura entre ciência e experiência, com vistas à universalização dos saberes — assim erigida a “verdadeira ciência” —, a epistemologia insubmissa sugere a sua reconciliação, destacando a posição do sujeito na produção do conhecimento, em uma fusão com o objeto, já que o ponto de vista de um grupo é historicamente construído e através dele é possível observar e compreender o próprio grupo. Nesse sentido, “se rebela frente às normas previamente estabelecidas, rompendo fronteiras e colocando os sujeitos que historicamente estiveram à margem no centro da produção do conhecimento” (Figueiredo, 2020, p. 20), inclusive indagando a relação sujeito e objeto. Ou seja, pactua um compromisso com o saber que surge “*de las insurrecciones de*

conocimientos subyugados, con los conocimientos alternativos a la modernidad que provienen de comunidades relegadas a la premodernidad, no contemporáneas desde la perspectiva de la modernidad, comunidades en lucha cuyas cosmologías siguen dando significado y coherencia a prácticas comunales” (Lugones, 2018, p. 80).

Jota Mombaça atenta para o fato de que não conseguimos construir o que não podemos imaginar, é dizer, “tudo o que está construído precisou, antes, ser imaginado” (2019, p. 67). Corroborando o que foi exposto no primeiro capítulo, Octavio Paz afirma que a América é uma utopia, isto é, “momento no qual o espírito europeu se universaliza, se desprende das suas particularidades históricas e se concebe como uma ideia universal que, quase milagrosamente, encarna e afiança-se numa terra e num tempo preciso: o porvir” (1998, p. 71). Para não abalar tal fundação (ficcional) do novo mundo — de que, na América, a cultura europeia é concebida como unidade superior —, os países colonizadores detiveram o monopólio da força mantendo o monopólio da ficção, mormente através da privação da leitura (Pellejero, 2013, p. 3). Essa é a manifestação do que se pode chamar de “colonialidade da imaginação”.

Ianni, por sua vez, reitera que a controvérsia entre ciência (razão) e arte (imaginação) é antiga, periodicamente renovada. Pode ser intuída a partir do contraponto entre sociologia e literatura — diferentes linguagens ou formas de conhecimento que traduzem o real, ingênua ou criticamente, de modo a representá-lo, superá-lo ou inventá-lo. Mas a realidade não coincide plenamente com a narração científica ou literária. Aparece interpretada, delimitada, decantada (Ianni, 1997b, p. 9). Em ambas, no entanto, há sempre imaginação.

Ainda segundo Ianni, há épocas em que o contraponto literatura e sociologia se mostra particularmente significativo, não só pelas convergências, mas também revelações. As ressonâncias envolvendo aspectos da ocasião podem revelar algo mais geral, característico da conjuntura histórica, como se houvesse um clima sociocultural que alimentasse as distintas criações de diferentes pensadores. Haveria, pois, inquietações predominantes ecoando nas interpretações e fabulações do mundo, como se essas narrativas “sintetizassem e decantassem algo que poderia ser essencial na época ou conjuntura (Ianni, 1997b, p. 7). Dito de outra forma, narrativas, sociológicas ou literárias, são expressão do mundo e da cultura (p. 42). Tais colocações ficam bem evidentes nesta dissertação, à medida que analiso poemas em cotejo com o aporte teórico sociológico, e analiso teoria sociológica em cotejo com literatura — em uma imbricação que não poderia ser percebida se não lhes fosse atribuído algum sentido histórico.⁴⁸

⁴⁸ Ianni nos lembra também que, depois de tanto tempo envolvidas em uma ficção, as nações independentes do século XVIII necessitariam também da ficção para viver. Libertadas do controle da metrópole, era hora de a imaginação dar consistência a suas identidades nacionais, isto é, a literatura deveria responder a tal necessidade,

Além disso, apesar de conferirem ao leitor a convicção ou ilusão do que pode ser ou teria sido a situação, “cada leitor, ao traduzir o dito e a desdita, termina por taquigrafar, desenhar, colorir, sonorizar, movimentar e tensionar a situação, incidente, dilema, figura, tipo ou universo apresentado ou sugerido, intuído ou imaginado” (Ianni, 1997b, p. 44). Ou seja, a narrativa também realiza certo desvendamento, “elucidando” o narrado — real ou imaginado. No entanto, aclara o sociólogo, a narrativa não esclarece no sentido de explicar, e sim “situa o que está na sombra, escondido, suposto ou não revelado, em termos de compreensão” (p. 45), evidenciando o desconhecido. Ainda, prossegue o autor:

Qualquer narrativa pode ser vista como um “todo significativo”. Não se trata de imaginar que esse todo é necessariamente coerente, sistemático e transparente. Pode ser complicado, labiríntico e caótico. Expressa algo que estaria necessariamente circunscrito [ao texto] (...). Mas pode também expressar algo que transborda ou irrompe pelo texto a fora.

(...) Em todos os casos, [o texto] revela-se um todo em movimento; sempre movimentado e multiplicado pelo leitor, em cada lugar e época.

Enquanto todo em movimento, o texto sempre expressa, traduz, sugere ou induz alguma forma de percepção, compreensão, entendimento, representação ou fabulação. (...) necessariamente expressa ou induz algo que resulta do processo de elaboração realizado pelo autor, da sua criação. Como é óbvio, a criatura nem sempre se comporta como pretende o criador. Esse é o momento em que o texto pode revelar algo ou muito de uma situação ou conjuntura. Há ocasiões nas quais o texto pode ser uma excepcional síntese de tensões e vibrações, inquietações e perspectivas, aflições e horizontes de indivíduos e coletividades, em dada situação, conjuntura ou emergência. Nesse sentido é que algumas obras de literatura, assim como de sociologia, podem ser e têm sido tomadas como síntese de visões do mundo prevaletentes na época. (Ianni, 1997b, pp. 45–46)

Assim, na esteira de Mombaça, Eduardo Pellejero afirma que a América inventada pela Europa se vê afrontada pela ideia de que “a ficção literária é politicamente fundacional” (2013, p. 5), tornando-se capaz de resistir de modo imprevisível. Sob tal viés crítico, a literatura “deixa de aspirar à totalização imaginária da realidade para passar a assinalar as suas brechas, os seus desajustamentos, as suas possibilidades despercebidas; (...) a compreender-se e a expressar-se como divergência fundamental, como desvio, como dispersão” (Pellejero, 2013, p. 6). Em sintonia com Ianni, Pellejero diz ainda que o mérito do escritor não é a fundação do comum,

assumindo a tarefa de produzir o sucedâneo de uma experiência partilhada/memória comum. Poetas e políticos confluíam nesta empresa (Pellejero, 2013, p. 3), é dizer, literatura e sociologia. Essa ideia foi explorada no item 1.3, em que relacionei a construção da nação brasileira com o modernismo brasileiro. Não por acaso, Ianni trabalha com a definição de nação como construção imaginária, cuja existência depende de ficções culturais, e em que imaginação literária possui papel decisivo (1997b, p. 13) — sendo a nação, portanto, tanto real quanto imaginária, localizada “na história e no pensamento” (Ianni, 2006, p. 20). Assim é que “a história seria irreconhecível sem o imaginário” (Ianni, 2006, p. 38).

mas a capacidade de ouvir a própria época, “ouvir e fazer ouvir o murmúrio silenciado pela história oficial, de trazer à luz a palavra dos esquecidos, mesmo se se trata da palavra da derrota, da claudicação ou do desespero” (Piglia *apud* Pellejero, 2013, p. 8). Além disso, considerando que a sociedade é um conjunto de histórias⁴⁹ que circulam entre pessoas, cabe ao escritor traçar o seu mapa ficcional, remetendo ficções hegemônicas a regiões específicas no plano da nova geografia racional, e assinalando locais onde algo dito, pensado ou feito é simplesmente ignorado (Pellejero, 2013, p. 8).

Portanto, durante séculos, a Europa cavou um lugar ficcional a partir do qual pretendia se afirmar apesar de todas as diferenças, falhas e contradições. “O sul era uma miragem: a ilusão mínima necessária para manter as coisas a funcionar” (Pellejero, 2013, p. 9); o “espelho céu” delineado por Suélen. Poetas, loucos e desesperados — os indesejáveis —, o procuraram de diversas formas, e o encontraram de diversas formas, mas não como paraíso perdido nem terra virgem ou da liberdade. Consoante explica o autor:

Se o sul é alguma coisa, é uma diferença, ou, melhor, a promessa (sempre diferida) de uma diferença. A diferença, sempre conflituosa, entre a representação que a Europa fazia de nós, a representação que os fundadores das nações americanas faziam de nós, e as representações que nós próprios fazemos de nós. Uma diferença que a literatura frequente de forma clandestina. Uma diferença na qual não se joga destino nenhum, mas em virtude da qual resiste aquilo que mantém viva a imaginação daquilo que ainda não somos, daquilo que ainda não dissemos nem sonhámos, daquilo que apenas nos atrevemos a pensar.

Entre as fábulas da sua origem e uma origem sempre por fabular, (...) o sul debate-se por esta diferença sem modelo, isto é, pela utopia desrazoável de uma liberdade sem determinação.

É, claro, um sonho de loucos, de desesperados e de poetas. Que outra coisa podem ser os mares do sul? Que mais? (Pellejero, 2013, p. 10)

Arte, cultura e poesia, então, são maneiras concretas de produzir visibilidades — não necessariamente para o sentido da visão, mas como percepções distintas da realidade, para além da hegemônica —, pois elas promovem a prática de novas articulações com a experiência sensível. Nesse passo, relembro que no capítulo anterior, ao falar do poeta narrador, concluí que a poesia nos propicia uma competência oracular, enquanto sensibilidade de vermos o que ninguém mais consegue ver por nós, já que a experiência vivida é só nossa. E, no início deste capítulo, mencionei a improvisação da cegueira como estratégia de conhecimento. Penso que essa vidência, entendida como a habilidade de se munir de intuição — tal qual proposto por

⁴⁹ Muriel Rukeyser, poeta norte-americana citada por Galeano, disse que o mundo é feito de histórias, e não de átomos. De fato, para Galeano, são as histórias que contamos, escutamos, recriamos e multiplicamos que permitem transformar o passado em presente, bem como o distante em próximo, possível e visível (Sangue, 2010).

Claudine —, é a chave para a poética da sombra, ou aquela epistemologia da sensibilidade que propus linhas acima, que convergem para uma poética decolonial.

No primeiro capítulo, vimos que Agamben se debruça sobre o estudo do tempo presente. Lá, trouxe a reflexão do contemporâneo como inatual. Para além deste conceito, o autor oferece uma segunda definição, de extrema relevância para a discussão sobre entrever: contemporâneo é aquele que mantém atento o olhar ao próprio tempo, “para nele perceber não as luzes, mas o escuro”, tornando-se capaz “de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (2009, pp. 62–63). Escuro, nesse sentido, é o que vemos quando estamos em um local repleto de luz. Não se confunde com não-visão, antes “implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (p. 63).

Assim, contemporâneo é quem se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nelas a parte da sombra (Agamben, 2009, p. 64). O escuro é, para Agamben, uma experiência que não cessa de interpelar o homem contemporâneo, “algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele”. Enfim, o sujeito contemporâneo tem a prerrogativa de olhar para o próprio tempo e não ver a luz, mas sim a escuridão da própria época. Quando o sujeito está em conformidade com o seu tempo, tende a aceitar as ideias que o cercam enquanto certezas inquestionáveis (observador vidrado). Já o sujeito contemporâneo consegue enxergar as falhas (observador fissurado). Entre uma luz e outra de certeza, percebe um espaço obscuro ao qual volta o olhar e se questiona.

Ao mesmo tempo, o autor explica que o escuro ao redor das estrelas vem do afastamento das galáxias a uma distância e velocidade tão grandes que sua luz não consegue nos alcançar, de modo que o que apreendemos como escuro do céu é essa luz em perene viagem velocíssima até nós, mas que não nos atinge. Em complemento, pois, ser contemporâneo é ser capaz não apenas de manter atento o olhar ao escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida a nós, distancia-se infinitamente (Agamben, 2009, pp. 64–65). Percebe-se aqui, mais uma vez, a valorização de Kairós. Oportunamente, Marcella Faria (2022, p. 8) escreve que “um mapa muda/ com o desenho do mundo”, sendo “o mapa-múndi/ só um modelo”.

No poema “Força de trabalho” (2022, p. 18), Michelle expõe esse movimento de situar o que está na sombra:

Força de Trabalho

Vibrava. Analógica, e vibrava. Chorava também, como era de se esperar. Depois, recolhi as lágrimas numa caneca amarela e vertia na terra o suco do

mundo. As plantas gostavam, retribuía na toxina e no alimento das taiobas e na calma da camomila. Hesitava e existia, com a tenacidade das cores que se distinguem umas das outras. Só podia imaginar. Dobrava-se, fechando com vigor pálpebras insistentes em tomar partido. Até que as palavras brotavam translúcidas na superfície do papel social. Então oferecia, por pelo menos 2 real, a cópia do seu terremoto íntimo no interior do sul do Brasil.

O corpo vibrante, a cor vibrante, os olhos vibrantes. Enquanto trabalhadora, a poeta oferece suas lágrimas para regar as sementes do mundo — e as plantas retribuem com toxina, alimento e calma. Hesitante, a poeta existe, comportando as cores que recebe. Mas só lhe resta imaginar; então, improvisando a cegueira, dobra-se, “fechando com vigor pálpebras insistentes em tomar partido”. Até que as palavras, trêmulas, latino-americanas, sensíveis, superando as camadas das imposições externas, brotem translúcidas na superfície do papel social.

Como tenho defendido, palavras e fatos, em certos contextos, fazem e criam situações. Da mesma forma, plantas migram e se movem, como as ideias. Podem estar próximas agora, mas se distanciar a qualquer momento. Em 2022, em Bogotá, na Colômbia, Candice Didonet realizou entrevista imaginativa com a planta lá conhecida como *Ojos de poeta* — originária em África, mas também presente em muitos cantos do Brasil. Planta trepadeira, com flores redondas laranja fluorescente na Colômbia e cores amareladas vibrantes no Brasil, é considerada “invasora” por sua capacidade de se espalhar muito rapidamente. Está em toda a América tropical, migrando pela força dos ventos. Sobre seu caráter apontado como invasor, a entrevistada afirma que se vê mais como desobediente ou insurgente. Assim como a chuva ou o vento, sua pétala se transforma, suas sementes se alastram, suas folhas caem e viram adubo. Aliás, a confluência entre palavras é o que rasura seu nome: “as palavras olhos e folhas, *ojos y hojas*, na circularidade das suas escrituras vivas vão transformando sentidos do que se lê, se escuta, ou seja, se escrevem insurgindo em suas próprias maneiras de habitar e serem chamadas no mundo” (Didonet, 2022, p. 491).

Por sua vez, ao discorrer sobre o seu nome, a planta entrevistada pontua que, quando é vista na rua, seu próprio nome já enuncia olhares. Prossegue dizendo que “talvez por isso minha classificação de invasora revele um mundo fissurado, os olhos de poeta encerrados... Por isso, penso nos olhos ampliados a todo corpo que movimentam as pálpebras em direções moventes” (Didonet, 2022, p. 491). Mesmo caída no chão, ainda assim é olhos. Não bastasse, o seu nome chama a atenção para o que se instaura como pergunta: “como ter olhos de poeta mais pra além de uma filosofia de linguagem, mais perto da vida?” (p. 492). Em uma tentativa de resposta, o seu corpo se move — tomando partido — com a direção do vento e da chuva, “em uma dança quebrada pelas direções das caminhadas de quem me colhe...”.

Coincidentemente, *los ojos* de Nidia Ligeia Daza Hernandez, nascida na Colômbia (em Usme, no sul de Bogotá), migrou para o Brasil para estudar na Universidade Federal do Mato Grosso, onde realizou a pesquisa de mestrado intitulada “O pessoal é poético: histórias locais para a identificação de práticas de gênero e sexualidade colonizadas” (2019). Diz que a partir de nossa posição no mundo é que atribuímos significados às situações, razão pela qual indica a vida como matéria de escrita e pesquisa, afinal, “*não existe separação entre vida e escrita*” (Anzaldúa, 2000, p. 233). Explica também que sentiu a necessidade de repensar sua construção como feminista, e se valeu da teoria decolonial, em especial de propostas teóricas de pensadoras latino-americanas, para desenvolver sua própria perspectiva, sobretudo porque, além de tal pensamento considerar a força epistemológica das histórias locais para pensar teoria a partir da ação política de grupos subalternos, ele não concebe o revanchismo como antítese das diferenças, e sim o se colocar no *entre*.

Na poesia “A cabeça sempre fora d’água”, Mayara (2020) nos dá dicas de como ser/ter olhos de poeta para mergulhar no vento ou na chuva que faz o mundo transcultural circular:

A cabeça sempre fora d’água

é preciso perder o pé do fundo e se ausentar
até que não sobre alternativa
até que você se cure
é preciso repetir, dia sim outro também,
o diálogo entre os dois papas,
— você o papa 1 e o 2, daí troca
é justo e necessário repetir o diálogo
até se curar da verdade que não é sua
é preciso reconhecer as bordas
pra desmerecer as bordas
achar segurança no vazio
trazer pro corpo a escrita
descer pro corpo a escrita
não deixar de olhar o céu em momentos de dúvida
não abandonar o céu como se ele não te pertencesse
é preciso vestir-se de vontade e seguir
a cabeça sempre fora d’água
sempre
sem alarde
é preciso
e não importa se os prazos,
o tempo correndo atrás de você,
a demanda do mundo, a sujeira, a guerra, a grama do vizinho,
a recém merda que o seu presidente disse,
não importa
é urgente insistir em registrar sua existência
até que a minha se torne real
porque reflexo

eu tenho quase
 eu tenho certeza
 que você precisa manter a cabeça fora d'água
 você precisa manter a cabeça fora d'água enquanto registra
 o terror a beleza o absurdo da indiferença
 com a mesma calma que você se dedica ao registro de débitos créditos lucros
 planos infalíveis,
 — mesmo que ela seja nenhuma
 o girar sujo do mundo é o fundo daquele lago
 que você foi impedida de mergulhar
 ainda bem?

é urgente insistir em registrar sua existência
 até que a minha se torne real

Sim, somos indesejáveis, mas somos seres desejantes. Para podermos escrever nossas histórias, é preciso reconhecer os limites que nos excluem e, ultrapassando-os, ganhar o vazio (a nova barbárie), dando as caras. Repetir o diálogo eurocêntrico, que na verdade é solilóquio, até nos curarmos da verdade que não é a nossa. Não deixar o céu de lado, apesar da denúncia de Suélen, pois ele faz parte da totalidade das coisas. Vestir-se de vontade e seguir. Para tanto, transformar o corpo em escrita, dada a urgência de registrar o próprio existir, tanto a indiferença quando diferenças, possibilitando que a nossa existência se torne real. Afinal, fomos impedidas de mergulhar no lago da modernidade, mas “o girar sujo do mundo” é o fundo dele, exatamente o espectro de sujidade que Tanizaki tanto defende. “Ainda bem?”, questiona a poeta, em brado de orgulho por perceber que finalmente se deu conta do seu tempo-espço subalterno.

Portanto, para sermos sujeitos do conhecimento, é preciso abolir os olhos fixos. Ver entre a luz e a sombra, *entrever*, enquanto articulação entre o ver e o não ver. Despojar-se da razão eurocêntrica, que nos impede de vislumbrar algo novo nas mesmas coisas de sempre, as quais conhecemos pela experiência sensível, mas a que estamos habituados a conhecer pela fórmula racional moderna. Quiçá, perceber nos velhos e nos novos objetos as diferenças que nos constituem. Ser, enfim, Olhos de poeta — *ojos y hojas* em deslocamento, enquanto um novo jeito de conhecer o vento.

Essa cegueira improvisada — que tanto despertou as reflexões de Alves — marca o ponto a que *ceguei* neste momento com a minha investigação: a compreensão da sensibilidade como revelação da poética da sombra. Tal postura de *entrever* será desenvolvida com mais vagar no próximo capítulo, a partir de novos aprofundamentos, que se fazem necessários.

3 NO SENTIR DA METÁFORA: “VER O TEMPO”

Nos capítulos anteriores, restou evidenciada a necessidade de um desvio crítico por parte de quem deseja escrever, sob uma perspectiva subalterna, portanto posicionada, a própria história. No poema “Fábula”⁵⁰, sua tradução da tradição cartesiana, Patrícia Lavelle esclarece que, se René Descartes tivesse privilegiado o deslocamento em vez de uma posição estática, buscando aquela luz mínima que se agita a cada instante, ou melhor, se tivesse adotado um ponto extático, feito a chama de uma vela, talvez tivesse compreendido que pensar nada mais é que a possibilidade de se mover entre luz e sombra. Algo próximo do “pensar poeticamente” — identificado por Antonio Gramsci, como será explorado adiante, com a metáfora —, condição que Hannah Arendt atribuía a Walter Benjamin (2018, n.p.; Lavelle, 2023), tornando visível o visível que não vemos de imediato.

Conceber, desde já, a poesia como alavanca do pensamento, nos leva a resgatar a ideia trazida no primeiro capítulo de que o passado nos chega de forma lacunar, eis que alguns eventos são propositalmente esquecidos da história, e outros, os lembrados, apresentados de maneira legível. Por isso, escrever a história a contrapelo requer criá-la a partir de fragmentos, portanto por montagem, espaço analítico que se desdobra em uma operação mental que leva em conta a apresentabilidade do saber, de modo a subverter o modelo clássico de conhecimento (Didi-Huberman, 2018a, p. 215). Entrever, então, confina com ver sob o ângulo das relações íntimas e secretas entre coisas. Conforme anotam Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva, Benjamin elabora a noção de *imagens dialéticas* para indicar essa construção imagética do saber histórico, tratando a imagem como momento de lampejo em que o ocorrido encontra o agora, formando uma constelação (Benjamin, 2020, p. 34, nota 10). Ainda que o historiador, o sociólogo e o poeta dominem a imagem quando brilha, a história está sempre por recomeçar. No momento relampagueante, abre-se uma fratura, uma clareira ao mesmo tempo potente e frágil, em que as coisas, uma vez visíveis, “são condenadas a remergulhar quase imediatamente na escuridão do seu desaparecimento” (Didi-Huberman, 2018a, pp. 127–128).

Bem por isso, talvez, Benjamin tenha falado em “ler o que nunca foi escrito”, ao refletir sobre a transformação da capacidade do homem moderno de produzir similitudes, que começou com a leitura de estrelas, até chegar à escritura (1970, p. 51). Mesmo sem conhecer o trabalho

⁵⁰ “Arquimedes procurou um ponto fixo/ para deslocar o mundo de seus eixos/ como uma alavanca/ mas não achou nada no mundo/ que não fosse deslocável.// Descartes pensou ‘eu penso’/ e concluiu que era um ponto fixo/ onde podia dependurar o mundo.// Se tivesse mudado de posição, talvez pensasse:/ ‘eu penso, logo/ desloco-me’/ e passaria a examinar o funcionamento/ de sua alavanca” (Lavelle, 2023, p. 55).

de Aby Warburg, Benjamin descreve suas engrenagens ao evocar essa leitura (Didi-Huberman, 2018a, p. 29). Didi-Huberman estuda o Atlas *Mnemosyne* de Warburg para expor o pensar por montagem, consistente em descobrir, onde ela recusa os laços suscitados por semelhanças óbvias, “laços que a observação direta é incapaz de discernir” (p. 20). No atlas, imagens são arbitrariamente dispostas em pranchas, desmontadas e remontadas, para criar configurações “quase adivinhas”, ou seja, capazes de entrever o tempo no mundo visível (pp. 69–70).

Embora não tenha o objetivo de me aprofundar no atlas warburguiano⁵¹, trazê-lo à discussão importa por alguns motivos. Primeiro, porque esse dispositivo introduz “o caráter lacunar de cada imagem” (Didi-Huberman, 2018a, p. 29), abrindo-a aos possíveis por meio da imaginação, que permite perceber correspondências misteriosas e inesgotáveis entre as coisas e, desse modo, suscita o pensar por imagens. Segundo, porque o atlas corrobora a colocação inicial de que o pensamento por imagens tende ao deslocamento, no sentido de considerar as migrações que ocorrem a todo momento nas práticas culturais, compondo, através de sucessivas e simultâneas transculturações, trocas dialéticas. Terceiro, porque as recomposições que produz constroem novos mundos, que nos orientam e desorientam em novos mapas, continuamente engendrados, em um processo dialético de sobreposições, subtrações e complementaridade.

Além disso, interessa notar que Didi-Huberman, ao perceber uma profecia política na última prancha de Warburg — o antissemitismo —, intui que o atlas foi pensado na conjunção dos sentidos da palavra *superstes*, que significa tanto sobreviver a um acontecimento e ser testemunha dele quanto superstição (Didi-Huberman, 2018a, p. 238). Essa figura, tal qual o poeta (narrador), detém o dom da presença. “Adivinho de uma história passada, presente ou futura, da qual ele não participou fisicamente”, remonta os tempos perdidos. Sismógrafo sensível, Warburg escutou os movimentos subterrâneos da história e, dotado da capacidade de deslocar o olhar, nos legou o atlas como aparelho para ver o tempo — certamente com olhos livres.

Assim como as pranchas de Warburg, que eram produzidas tendo como suporte a mesa, em que o historiador dispunha imagens e fotografava a configuração desejada, também na página nada é fixo, tudo está por ser feito. Só assim é possível ler o que jamais foi escrito. A unicidade dá lugar à abertura sempre renovada de possibilidades de combinações. O poema é a tábula rasa do poeta, eis que constitui o espaço sobre o qual se projetam fragmentos, como um ideograma provedor de significações (Paz, 1982, p. 330). Como o lançar de dados, o poema é uma constelação em que cada uma de suas momentâneas configurações diz, sem dizê-lo jamais

⁵¹ Cujo estudo é feito com extrema profundidade e sensibilidade por Didi-Huberman em “Atlas, ou, O gaio saber inquieto” (2018), livro que serve de base para minhas considerações acerca do Atlas *Mnemosyne*.

inteiramente, a soma absoluta. É, afinal, o de cada leitor ou leitura. Por meio de múltiplas configurações possíveis, portanto, ler o que nunca foi escrito passa por encontrar conexões entre as coisas, na tentativa de compreender o que Agamben chama de escuro do presente.

Por sua vez, já que recebemos o passado com lacunas, é fundamental interpretar os seus vazios. Aliás, a montagem deve ser entendida como processo capaz de colocar em movimento novos espaços de pensamento (Didi-Huberman, 2018a, p. 291). Por isso é que tais vazios, tidos por Octavio Paz como experiências do silêncio, são necessários, “e o vazio nada mais é que momentos positivos e plenos: do núcleo do ser jorra uma profusão de imagens” (Paz, 1982, p. 46). Desse modo, “a passividade de uma zona provoca a atividade de outra e torna possível a vitória da imaginação ante as tendências analíticas, discursivas ou racionalistas”. Em nenhum caso, porém, a vontade criadora se desfaz, até porque sem ela as pontes com a realidade se fecham.

Em conclusão, esse vazio é o espaço de pensamento em que imagens podem se mover e gerar múltiplas constelações de sentido. Imagens que podem ser fotografias, pinturas, poemas ou apenas palavras, entre tantas outras contemporaneidades, para o diálogo ou mesmo confronto com o que já está preenchido (de não-contemporaneidades). É através da linguagem, no estado original, que fragmentos dispersos podem ser reunidos, entregues ao tempo e, assim, criar um ritmo. Pela musicalidade, implica-se no saber do observador as temporalidades do objeto de estudo (Didi-Huberman, 2018a, p. 145). Afinal, nenhum fato é substancial por si só; a atração age subterraneamente nas latências da realidade histórica. A imaginação permite a aproximação entre as coisas e o consequente entendimento de suas ligações, sempre provisório, de modo que a história só existe — e nos é revelada — como atualidade do presente. Importa, então, o processo de constante abertura do sentido histórico, já que a história pode sempre ser (re)lida.

O que esperava Warburg, pois, das constantes remontagens de imagens no atlas, senão que, entre a prática de olhar desviante e a crítica sobre o mundo, poderia entrever os incêndios vindouros da história? Essa a difícil prática dos que tentam *ver o tempo* (Didi-Huberman, 2018a, p. 304). De fato, o conhecimento constelar faz pensar o real como transformação. Como poesia, a montagem mostra que as coisas talvez não sejam o que são e depende de nós vê-las de modo diverso, segundo a inédita disposição que nos propôs a imagem crítica obtida nessa montagem (p. 71). Tomar posição: “praticar uma fenda, uma fissura em estado de fatos consensualmente dado como inelutável. Inventar, afirmar uma forma” (p. 146). Ainda, como dito no início desta

dissertação, agir como arqueólogo. Assim, quase como o rei Midas, não por castigo, e sim por fa(r)do⁵², o poeta torna palavra tudo o que toca, sem excluir silêncios e brancos do texto.

3.1 A razão poética

“Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal.”

(Octavio Paz)

A razão poética⁵³, cunhada por María Zambrano como ruptura na razão discursiva que marca a modernidade — da metafísica platônica à moderna ou europeia —, consiste em uma razão autônoma que inflexiona a razão tradicional. Enquanto a razão tradicional reputa inconciliáveis razão e poesia, a razão poética as entrelaça na noção de poesia como forma de conhecimento “*que el pensamiento no puede desdeñar si quiere dar cuenta de la totalidad del hombre*” (María, 1937, p. 7). Não há, para Zambrano, poesia fora da razão ou contra ela — a poesia é uma questão racional. Aliás, brincando um pouco com a famosa frase atribuída a Blaise Pascal, poderíamos dizer que a poesia, da ordem do coração e da alma, possui uma razão (poética) que a própria razão (tradicional) ignora.

Para pensar a racionalidade poética, a filósofa parte da relação entre filosofia e poesia, que historicamente mais se enfrentaram que se aproximaram. Lembra a autora que um dos mais decisivos acontecimentos do mundo foi a condenação platônica da poesia, mas, graças a ela, somada à luz que herdamos da Grécia, que clareia as coisas — tornando-as inteligíveis, embora nem sempre compreensíveis —, há também uma surpresa que as envolve e que nos preserva de considerar natural o que aparece tão iluminado. Para os filósofos descendentes dessa iluminação grega, a poesia é a mentira por excelência, pois “só ela finge, dá o que não existe, finge o que não é, transforma e destrói” (Zambrano, 2021, p. 30). Desse modo, como será exposto, daquilo que os acusa Platão — de irracionalidade —, os poetas convertem em trunfo.

⁵² A escolha do nome Atlas não é casual, trata-se do deus que suporta a força opressiva do mundo. Obrigado a imobilizar sua potência, “torna-se enfim uma coisa imensa e movente, fecunda e rica de ensinamentos” (Didi-Huberman, 2018a, pp. 106-107); em última análise, consiste em uma imagem dialética da relação entre força irresistível e perigo de desmoronamento: sua forma sobrevivente corre o risco de, a cada instante, ruir. O gesto de sustentar deve ser entendido ao mesmo tempo no sentido de peso suportado e combate conduzido (p. 109) — em consonância com a ideia apresentada por Lugones de habitar um *lócus* fraturado. Justamente, “são os vencidos (...) que experimentam de forma mais viva o peso daquilo que carregam” (Didi-Huberman, 2018a, 97).

⁵³ Zambrano diz que, embora “*Hacia un saber sobre el alma*” (1934) seja já expressão da razão poética, esta só será explicitada em um comentário a Antônio Machado, de 1937 (Henriques, 2002, p. 188, nota 5).

A alegada irracionalidade da poesia incomodava a filosofia justamente porque pervertia a razão tradicional, descobrindo o que era intencionalmente calado pelo discurso filosófico, cuja pretensão era a de dar conta da realidade enquanto unidade absoluta e inabalável. Ou seja, a poesia exibia o real através da palavra, ao mesmo tempo em que descobria o que, oculto, não se manifestava. Nisso residia o seu perigo: a potencialidade para fixar as sombras desdenhadas pelos filósofos (Zambrano, 2021, p. 47). Ao formular o que ainda é nebuloso, a poesia busca realizar concretamente a criação, para que o que não conseguiu ser, enfim, seja (pp. 84–85) — daí ser a razão poética essencialmente uma razão criadora.

De fato, desde que o império do pensamento fez do filósofo o dono da palavra, que tudo podia e, assim, tudo possuía, a poesia foi viver nos subúrbios, gritando verdades inconvenientes, “terrivelmente indiscreta e rebelde” (Zambrano, 2021, pp. 13–14). Agarrado ao instante, o poeta captura as aparências que o filósofo ignora por saber passageiras, “enquanto as tem, porque as sente indo embora” (p. 37). Essa não conformação ante o inevitável perecer das coisas ameaça a ordem estabelecida, afinal, em vez de dominar a palavra, o poeta se deixa ser consumido por ela. Faz dela morada e veículo: a palavra é sua casa incendiada, ainda que suas verdades brotem como centelhas que deve apreender. Possível dizer, pois, que ao descrever o conhecimento como mental e independente do corpo, e que transita da obscuridade à luz, o projeto filosófico ocidental anula o plano sensível — exatamente a luminosidade trêmula que a poesia reivindica —, dada a sua possibilidade (perigosa, reitero) de questionar ou mesmo contradizer a unidade absoluta perseguida pela filosofia.

Em síntese, ao ascetismo da filosofia como instrumento de conhecimento “puro”, sem qualquer interferência poética, contrapõe-se a renúncia à abstração, pela poesia, que persegue a heterogeneidade menosprezada. Enquanto o filósofo busca a unidade do ser oculto por trás das aparências, o poeta adere a elas.⁵⁴ Mas isso não quer dizer que a poesia abdique de unidade; ela procura a complexa unidade da criação, ainda que sempre incompleta, já que composta por momentos fugazes. Através da palavra, o poeta apreende o instante e seus matizes; “o poema é a unidade não oculta, mas presente; a unidade realizada” (Zambrano, 2021, p. 21); a poesia é forma de acesso à realidade, ao mesmo tempo que pode ser acessada pela sensibilidade; a frase poética é tempo vivo, concreto, ritmo em constante recriação (Paz, 1982, p. 81). O poeta, pois, não reduz pensamento a conceito; prefere acessar a coisa real, completa, inventada: “a realidade

⁵⁴ Convém notar que Zambrano não defende uma cisão entre filosofia e poesia. Para ela, o conhecimento da realidade se dá pela filosofia, enquanto razão sentida pelo pensamento; e pela poesia, enquanto razão sentida pelas entranhas. A realidade só “é abarcada em sua totalidade quando filosofia e poesia, razão e intuição, estão unidas de forma complementar” (Rela, 2021, pp. 8-9).

poética não é apenas a que existe, a que é; mas também a que não é” (Zambrano, 2021, p. 22). Por não temer o inexistente, o poeta permite que tudo, conhecido ou não, apareça, rechaçando a verdade imperativa que seleciona o que se erguerá como fato importante.

A razão poética, então, reintegra na unidade da poesia os pedaços de um mundo vazio — a que foram relegados, como vimos, os novos bárbaros —, ou seja, “*toda la íntima substancia que la abstracción diaria le ha restado*” (Zambrano, 1995, p. 73). Enquanto boa parte do pensamento racional recusa a heterogeneidade do ser, a realidade imediata, sensível, que abarca contemporaneidades e não-contemporaneidades; o pensamento poético, além de reconhecê-la como ponto de partida, se dá entre intuições, não entre conceitos. No entender de Zambrano, “*La poesía vendría a ser el pensamiento supremo por captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluente, movediza, la radical heterogeneidad del ser*” (1937, p. 75).

Nesse sentido é que Fernanda Henriques elucida que a razão poética respeita a realidade — e, acrescento, guarda conexão com ela —, na medida em que o homem deve mais escutá-la e acolhê-la que a dissecar por análise (2002, p. 182), exatamente como Warburg, escutando a própria época, fez ouvir a palavra esquecida pela história oficial. Também tem a ver com “uma prática de liberdade e não como imposição de esquemas ou uma exploração cega dos recursos do real”. Por fim, combina com a ideia de que pensar é um trabalho de tecelagem, “no sentido da busca de um horizonte de unidade perdido”. Sobre tal busca, pondera Paz que, no ato de criação poética, ao serem transformadas em poesia, palavras viram outra coisa, mudança que consiste em retornar à sua natureza original, isto é, ao que real e primitivamente são: a sua pluralidade de sentidos (1982, p. 26).

Nesse fluxo, apresento o poema “Bolha de sabão”, de Vanessa Valles Leal (2025, p. 32), que integra o meu arquivo poético:

Bolha de sabão

Chega o tempo
em que o aquário
onde fomos criadas
se quebra.

De acordo com Benjamin, a modernidade, em sua simetria caleidoscópica restritiva, deve ser quebrada. Isso se dá, também, devido à nossa condição humana de *poder ser*: somos, mas podemos deixar de ser a qualquer momento. Certo, o título do poema de Vanessa nos dá essa medida: efêmera, a bolha de sabão pode desaparecer em um tiro de segundo. Essa consciência de ser heterogêneo abala aquela unidade filosófica clássica. A condição da palavra,

prenhe de sentidos, não é diferente, e esse conflito cria a história (Paz, 1982, p 232). Tudo está quieto, tudo está em movimento: “a experiência poética é uma revelação de nossa condição original”, revelação “sempre resolvida numa criação: a de nós mesmos” (p. 187). Como o ser é feito e não nos aparece pronto, o poeta cria o ser a cada instante: “revela o homem criando-o” (p. 188).

Ainda, segundo Henriques (2002, pp. 182–183), a razão poética pressupõe reconhecer uma dupla lógica na compreensão da realidade, que Zambrano batiza de *metáfora do coração*⁵⁵: a do cérebro (caracterizada pelo pensamento, razão, transparência, continuidade, explicação, discurso, universalidade, inteligibilidade, centralidade, enfim, *luz* e *visão*) e a do coração (caracterizada pela vida, poesia, opacidade, descontinuidade, perplexidade, escuta, concretude, mistério, marginalidade, enfim, *fogo* e *sangue*) — conforme quadro traçado por Henriques. Enquanto o polo cerebral reduz a realidade ao sentido da visibilidade; o do coração “pretende manter intacta a diversidade e a incomensurabilidade da realidade, afundando-se numa comunhão com ela e situando-se numa zona de penumbra” (Henriques, 2008, p. 3). Desse modo, a razão poética tenta articular clareza do conceito com opacidade da metáfora, situando-se no entre, isto é, na penumbra.

Em outros termos, tem-se que, ao lado da grande metáfora da “luz intelectual”, que mergulha na sombra o que não interessa ao visível e perfeito conhecimento histórico, vive a metáfora da “visão pelo coração”, em que também desempenham importante papel “*la luz y la visión, pero referidas a outro órgano distinto del pensamiento, a ese olvidado, relegado al folklore: el corazón*” (Zambrano, 2000, p. 61). Esta metáfora, que tensiona aquela da “visão intelectual”, propõe outra forma de conhecimento, que corresponde à expressão poética e tem o coração (leia-se sensibilidade) como sede do pensamento. Ele é um espaço pessoal e interior que se abre para acolher certas realidades; lugar que abriga “*los sentimientos inextricables, que saltan por encima de los juicios y de lo que puede explicarse*” (p. 64). Às vezes, arde nele uma chama, luz própria que permite “*descubrir los poros de la realidad cuando se muestra cerrada*”.⁵⁶ Ademais, esclarece Zambrano, a palavra, sendo descontínua, só se faz sensível

⁵⁵ Coração, na abordagem de Zambrano, não tem a ver com romantização nem romantismo, e sim com intuição ou sensibilidade.

⁵⁶ No capítulo precedente, anunciei que a poesia seria uma forma de recuperar o estado de vela, ao mergulhar na penumbra a realidade. Na “*cultura permanente del corazón*”, aponta Zambrano, o coração arde como chama, “*luz que ilumina para salir de imposibles dificultades, luz suave que da consuelo. En esta misma cultura el corazón tiene heridas, lentas, a veces de imposible curación; diríase que las heridas en él no se cierran jamás porque tienen un cierto carácter activo, son heridas vivas, como heridas, de las que mana constantemente una gota de sangre que impide su cicatrización*” (2000, p. 64). Também para Paz, coisas e palavras sangram pela mesma ferida. Em complemento, o pensador mexicano afirma que as palavras, feitas de matéria inflamada, se incendeiam quando roçadas pela imaginação (1982, p. 42).

quando formulada — implicando um corte e uma delimitação da realidade que suspendem a continuidade do tempo —, “*y entonces ya no es una cosa de la naturaleza, sino eso que unos pocos hombres se esfuerzan en hacer y que llaman pensar*” (p. 222).

Nesse passo, de acordo com Zambrano, até hoje a poesia já produziu incontáveis metáforas, entendidas pela autora como “*revelaciones que están en la base de una cultura, y que la representan*” (2000, pp. 59–60), formas imprecisas de pensamento com a função de “*definir una realidad inabarcable por la razón, pero propicia a ser captada de otro modo*”. Tal ideia já foi tratada no segundo capítulo, quando abordado o processo da metáfora como movimento de transculturação, e será aprofundada no próximo item. De fato, “*al decir cultura, tengamos la imagen de una unidad entre la más pura razón y esos otros modos de conocimiento, entre los que se destaca éste de las metáforas*” (Zambrano, 2000, p. 60).

Não à toa, Zambrano assume a razão poética como percurso racional possível para tratar o real. Para tanto, a filósofa propõe trabalhar tal modelo de racionalidade no espaço que chama de “*la penumbra tocada de alegría*”. Conforme a própria Zambrano: “preferi a escuridão que em um tempo já passado descobri como penumbra salvadora a andar errante, perdida, nos infernos da luz” (Zambrano, 2002, p. 11). Trata-se, portanto, na leitura de Henriques, de abdicar da transparência luminosa da razão filosófica e mover o pensar no espaço do claro-escuro, onde saber e não saber se entrecruzam, “num processo construtivo, aberto e dialogal, embora pelo preço de serem sempre translúcidos e constitutivamente inacabados” (2003, p. 15).

Essa perspectiva traz à tona a diversidade e complexidade dos poetas e subalternizados (os indesejáveis), pois devolve-lhes a possibilidade de dizerem as palavras que os expliquem, mesmo que isso gere opacidade (Henriques, 2002, p. 187). No dizer de Henriques, “a concepção de *razão poética* releva da *escuta* como atitude epistemológica fundamental” (2002, p. 184), porquanto “se *abre* ao todo, à totalidade do real, como *mistério*, e não se *enfrenta* com ele como *problema*, como a filosofia” (1998, p. 56), que já nos primórdios foi a ruptura do mistério (Zambrano, 2000, p. 65). Nesse movimento, em que discurso deve conviver com a — ou muitas vezes dar lugar à — escuta, a racionalidade da poesia se constitui.

Para Zambrano, a realidade não é só o que o pensamento pode captar e definir, mas também o que permanece indefinível e imperceptível, destacado como ilha de luz no meio das trevas. Isso quer dizer que há “zonas que a linguagem discursiva não consegue articular para expressar” (Henriques, 2008, p. 2). E, se a filosofia tradicional confinou a realidade ao que pode ser dito, isso não significa que “zonas não ditas da realidade não continuem a ‘vaguear como almas penadas’ em torno do espaço filosófico, importunando-o e interpelando-o”.

Logo, a realidade não se limita à zona de luminosidade, transparência e visibilidade da linguagem discursiva que a filosofia tradicional assumiu como espaço próprio, “ao fazer das metáforas da luz e da visão o único sentido do conhecimento e do ser” (Henriques, 2008, p. 2). Essa opção fez da prática filosófica — e científica como um todo — uma atividade segura, elevada ao universal impassível, ao mesmo tempo em que a relegou a uma superfície simplificadora e exterior à profunda dinâmica da realidade. De fato, o desenvolvimento cultural ocidental mostra que:

...se deixou empobrecer e superficializar sempre que privilegiou o polo logóico do cérebro em detrimento do [polo] do coração. Ao fazê-lo, deixou-se inebriar pela visão e pela luz, empurrando para a marginalidade cultural a sabedoria do coração, atenta à dimensão misteriosa do real e decidida a não prescindir da sua profundidade, mesmo que isso obrigasse a permanecer numa certa opacidade. (Henriques, 2008, pp. 2–3)

Só se entregando ao que não sabe nem vê é que o poeta conseguirá conhecer; pois quer dar forma ao que não alcançou o *status* de ser. “A poesia é um abrir-se do ser ao mesmo tempo para dentro e para fora. É um ouvir no silêncio e um ver no escuro” (Zambrano, 2021, p. 104). Esse interesse pelo que não se vê, o invisível por trás das coisas, é um modo de estar no mundo também enquanto *alma*. A alma, para Zambrano, é a dimensão humana abandonada pela luz da razão moderna: a própria sensibilidade. Por isso, a alma, essa ligação misteriosa entre o homem e a realidade, busca a si mesma na poesia, na expressão poética (2000, p. 26). Como exposto nos versos de José Renato e Milton Nascimento: “Minha procura toda/ Trama lapidar/ O que o coração/ Com toda inspiração/ Achou de nomear/ Gritando alma (...) Alma vai/ Além de tudo/ Que o nosso mundo/ Ousa perceber”.⁵⁷ Entre o nosso eu e o exterior a nós, se interpõe a alma (Zambrano, 2000, p. 33) — casa aberta, templo onde mora “o mago da luz”.

No poema “Uma palavra sobre a palavra”, integrante do meu complexo poético, Ana Favorin (2023, pp. 63–64) vislumbra esse duelo entre um silêncio exterior e outro interior que, cada uma à sua maneira, oprimem — ao menos em uma sociedade ditada pelo saber privilegiado pelo polo logóico do cérebro:

Uma palavra sobre a palavra

Quando eu desaprendi a palavra,
experimentei — acho que pela primeira vez —
ficar em silêncio...
E no silêncio,

⁵⁷ Música citada: “Anima”.

eu me achei tão feia
e pequena...
E no silêncio,
me abandonei um pouco
e esperei
por uma salvação
que nunca
veio.

Também no silêncio eu me encarei mais de perto
e atinei minhas veias,
ossos,
pele,
olhos,
dores e doenças que eu nunca havia percebido antes e,
no fundo eu sei,
sempre estiveram aqui.

No silêncio, agarrei a palavra.
E agora a aperto firme entre os dedos.
Não quero vendê-la, não quero soltá-la.

Continuamos em silêncio, esmagando uma à outra.

Ao tentar olhar para dentro, casa-caracol que anda (parafraseando Manoel de Barros), a poeta estranha o silêncio. Depois, percebe a existência silenciosa de suas entranhas — antes ignorada, eis que guiada por uma razão tradicional. A partir do resgate do contato consigo mesma, para além de conceitos pré-existentes, e no instante anterior à palavra, percebe que é tanto intenso sentir quanto difícil expressar tal sentimento. A questão que se coloca é a de como lidar com o desejo de renovar as nomeações. Embora esmagar signifique dominar, talvez por costume à linguagem colonial, mas desejosa de subvertê-la, mulher e palavra, ambas em silêncio, praticam uma espécie de esgrima em que se luta com silêncios em punho: a poesia.

Por sua vez, para manter a abertura do ser, o poeta prescinde de método (pelo menos do científico moderno) — apenas se deixa consumir, apegado a cada coisa e ao instante fugidio, isto é, às sombras. Não separa o ser da aparência e, atento à riqueza inesgotável da possibilidade (Zambrano, 2021, p. 107), recebe o que a realidade oferece, gratuita e caridosamente, como aparência. Se a palavra da filosofia conforma o real a dogmas seguros, a palavra da poesia, ao não traçar caminho, fixa o inexprimível, pois não aceita que cada ser seja somente o que aparece, já que tem “direito de ser mais do que seus limites atuais”, “porque cada ser leva como possibilidade uma diversidade infinita em relação àquilo que, agora sendo, é unicamente por ter vencido agora” (p. 109). Eis a razão da palavra poética: fixar o que recebe, com liberdade e abertura à dinamicidade da vida.

Nesse ínterim, a metáfora, enquanto modo poético de pensamento e interpretação do real, surge como modo de tradução do que aparece (som) e do que se oculta (silêncio) em meio ao ritmo da complexa realidade. A razão poética ocorre como ação metafórica que tateia o real através de palavras, ou seja, vale-se da metaforização como ato criador e imaginativo capaz de refletir a constante movimentação da vida. Para tal fim, em detrimento das clássicas abstrações e conceitos, recorre à sensibilidade e reflexão sobre a multiplicidade da existência humana — visto que a realidade conjuga saber e sentir, e o sentir é tanto racional quanto poético —, pelo uso da metáfora (María, 2021).⁵⁸

A palavra escrita opera entre esse som e silêncio, isto é, vibra entre momentos em que adquire materialidade (aparece) e momentos em que se situa no espectro do invisível (é, ainda que perceptível somente por meio do uso da sensibilidade). Entre acentos e pausas, sístoles e diástoles, pensar é dar a nota certa, “vibrar ao leve toque da onda luminosa” (Paz, 1982, p. 63); sendo desnecessário suspender a respiração para dizer a poesia (p. 87). Aliás, como escreveram Caetano Veloso e Milton Nascimento: “Casa da palavra, onde o silêncio mora/ Brasa da palavra, a hora clara, nosso pai/ Hora da palavra, quando não se diz nada/ Fora da palavra, quando mais dentro aflora”. Em complemento, na dicção de Chico Chico: “Qualquer canção/ É mera coincidência/ No vão/ Entre o som/ E o silêncio/ Que eu quero cantar/ Silêncio/ Que eu quero cantar/ Silêncio”.⁵⁹ Daí aflora a relevância do cultivo da sensibilidade por meio da poesia, pois através dela desenvolvemos a capacidade de investigar a realidade e suas ligações — concatenando fatos e ideias conforme a ordem hegemônica oficial ou em contraste à ela.

No poema “re(para)”, de Vanessa (2025, p. 132), a poeta atuante em Maringá apresenta uma visão da poesia que aqui se reforça. A palavra (som) nos faz parar (para refletir), bem como nos faz parar (silêncio) para fazer poesia (palavra). Na elocução da autora:

re(para)

Palavra
Para
Parar.
Parar
Para
palavra.

⁵⁸ Nota-se, em seu trabalho, forte influência dos “ensinamentos do professor Ortega y Gasset (...), que defende o conceito de raciovitalismo” (María, 2021). Além disso, “o autor de *Caminhos do bosque*, Martin Heidegger, foi outra grande influência para a filósofa”, cuja ideia “do homem como um eterno projetar-se no tempo parece que teve muitas reverberações, tanto na filosofia como na literatura”.

⁵⁹ Músicas citadas: “A terceira margem do rio” e “Mãe”, respectivamente.

É próprio da produção poética, com suas metáforas, flagrar e se apoderar dos sentidos ocultos nos ruídos da história, isto é, dar som a palavras que não só descrevem e explicam criticamente, mas também, e sobretudo, fabulam o mundo em que vivemos. Talvez por isso Mia Couto tenha declarado nunca ter escrito, mas ser “apenas um tradutor de silêncios” (1999, p. 60) — recusando a autoria como representação do discurso unívoco, oficial e dominante, e colocando-se como intérprete do discurso alternativo (Brugioni, 2012, p. 169).

Enquanto os chamados “vencedores da história” disputam o monopólio de contar as suas narrativas, o que lhes dá poder sobre quem silencia as próprias (ambição que ainda rege a postura de boa parte dos filósofos), a poesia, ao tocar o nosso sensível, descortina um caminho para romper o silêncio a nós imposto pela palavra dominante. Nesse sentido que busco reaver, ao mesmo tempo em que pode partir do silêncio ou produzi-lo, pois convida à reflexão, a palavra pode quebrá-lo, em especial pela poesia, que possibilita registrar e escancarar as contradições presentes nos tempos históricos. Ou seja, ao fazer ecoar nuances da realidade que a cultura tida como oficial busca omitir, ela rompe o silêncio. Tais aferições se tornam viáveis na medida em que se entende, como procuro demonstrar neste trabalho, que através da poesia a palavra abandona o seu estado de silêncio e concede concretude a algo que tem aptidão para som, em estreita relação com quem a manuseia, afinal, os poetas, munidos de sensibilidade, detectam os matizes do real e a seu modo os articulam na poesia escrita.

Como dito, a condição humana consiste em poder ser. A criação poética é uma dessas formas de possibilidade do ser, que é heterogêneo; e o ato pelo qual o homem se funda e revela a si mesmo é justamente a poesia” (Paz, 1982, p. 189). A poesia, criação contínua, permite criar com palavras o que nomeamos e antes não existia, senão como silêncio (p. 204), assim como exposto por Ana em seu poema. Antes da palavra, o poeta se vê em silêncio, página em branco, “como um lago, uma superfície lisa e compacta. Dentro, submersas, as palavras aguardam. E é preciso descer, ir ao fundo, calar, esperar” (p. 179) — exatamente o lago referido por Mayara no poema “A cabeça sempre fora d’água”, em que fomos impedidos de mergulhar, mas agora, pela expressão poética, nos mantemos simultaneamente imersos (silêncio) e com a cabeça para fora (som). Para salvar o instante, que se dissolve na sucessão de outros, o poeta o transforma em ritmo. Ao falar de seus sentimentos, nos fala do que está fazendo, do que está sendo. A poesia não explica sua condição, e sim a experiência em que tal condição se manifesta (p. 312). Escrever um poema, então, ecoando Zambrano, é ouvir no silêncio, ver no escuro. Tal qual escreve Michelle Joaquim, no seguinte poema sem título (2024):

No fundo, um som de máquina

quando ela para
o invisível se propaga

é dia claro
sol forte
somos bichos de carne
que inseto come
e que dedilha acordes

dormi bem, não tenho fome,
posso brincar estes versos sérios
não o esperma e o óvulo,
mas o poético
perpetuará a nossa espécie

Convém considerar, ainda, que Zambrano considera a filosofia e a poesia como formas da palavra tentando “nos curar da ferida do tempo”. Como nasceram do pasmo humano ante o que nasce e perece, a temporalidade figura, para a filósofa, como problema central da existência. A inexplicável condição da finitude “suscita uma resposta humana criadora, uma revolta pela existência e pela permanência” (María, 2021), sendo a poesia a primeira resposta criadora à voracidade do tempo, pois, para Zambrano, a experiência poética é uma forma de sabedoria que se dá pela conexão com o real (María, 2017). Com a razão poética, o homem se cria através da existência. Para tanto, deve-se colocar em posição de atenção, recepção e abertura, sem rechaçar o que vem do espaço exterior (Henriques, 2002, p. 182).⁶⁰ Segundo Henriques, “o que orientava a busca de María Zambrano era a constituição de um saber *salvador*, ou seja, um saber que, por um lado, transformasse e, por outro, mantivesse a integridade da realidade (2002, p. 182).

Contudo, para Zambrano, é impossível alcançar o equilíbrio originário, porque, uma vez aberta uma ferida, haverá sempre cicatriz, a qual, por sua vez, pode ser tratada por meio de uma atividade racional de recomposição. Essa a tarefa da razão poética. Novamente: não se trata de uma conquista guerreira, antes supõe um ato epistemológico de escuta e abertura à diversidade, de deslocar o olhar, que mais procura ser visto que ver (Henriques, 2008, p. 7) — como *Ojos de poeta*.

A essa altura, pensando nas brechas abertas pelo choque entre razão moderna e razão poética, calha introduzir o que Zambrano batiza de “clareiras do bosque”⁶¹, também título de uma de suas obras. No contorno feito pela autora, a clareira do bosque é uma onda que se abre

⁶⁰ Por atenção, deve-se entender o estado de disposição para aceitar o real em sua totalidade de possibilidades.

⁶¹ “*Claros del Bosque* é considerado o texto mais hermético de María Zambrano, dedicado à crítica à razão discursiva, no qual a filósofa deu vazão a um sentir próprio das entranhas, um sentir do alvorecer da alma. Foi escrito em diferentes momentos em data anterior à sua publicação. Não é um livro de filosofia, mas de caráter ontológico e místico. Busca estabelecer um diálogo entre a mitologia clássica, a religião, a filosofia, a poesia e a arte” (Rela, 2021, p. 11).

em um instante único e irrepetível (Zambrano, 1995, p. 15). Desenha algo fadado a desaparecer logo — arranhão de luz, Kairós, imagem dialética. Sua lição imediata é a de que não há que procurá-la, nem procurar, nela, algo determinado, previamente representado, já sabido. Tudo nela se manifesta como reflexo. Como arco-íris, suas cores nascem para tornar acessível a luz do descontínuo céu que também é clareira (p. 17). Assim, a razão poética, ou esse céu — que se distancia e ao mesmo tempo se aproxima do céu de Suélen —, a menos a meu ver, supõe um desenrolar repleto de altos e baixos, presenças e faltas, semelhante graficamente ao desenho do batimento do coração. Não por acaso, a autora recorre à citada metáfora do coração para pensar a clareira, por estar esta atravessada pela flecha da sensibilidade.

Enquanto fenda que se abre, a clareira acontece na medida em que se faz poesia, cuja música é a palavra — ao nos expressarmos, somos o próprio ritmo (Paz, 1982, p. 73). A palavra inaugura um espaço antes inacessível (o do silêncio), mas, quando convertida em ação (som), proporciona essa clareira, instante em que captamos o nosso tempo (época) e a maneira com que diferentes seres e coisas entram em contato conosco (Zambrano, 2000, p. 46). Para acessar a realidade, palavras precisam ser articuladas de modo que sons e silêncios se associem a ponto de implicar e transmitir um sentido. “A pluralidade potencial de significados da palavra solta se transforma na frase numa certa e única direção, embora nem sempre rigorosa e unívoca” (Paz, 1982, p. 59). Outra não é a missão do poeta: ouvir o ritmo da criação para construir uma ponte entre mundo, sentidos e alma (p. 113).

A propósito, Martin Heidegger, autor de “Caminhos de floresta” e que influenciou fortemente o trabalho de Zambrano, apresenta a poesia como “projeto clareante”, ainda que não esclareça a relação entre clareira e poesia (2002, p. 76). Interessante notar, na esteira de um dos tradutores desse livro de Heidegger, que a escolha da palavra “caminhos” não foi casual. Ele se dedicou à tematização do “(estar a) caminho” como sentido profundo do que a tradição chamou de método. O título original (“*Holzweg*”) evoca, ainda, outra nuance: significa também “meter-se por atalhos” — perder-se. Os caminhos da floresta, mais que atravessá-la, levam quem o tenta fazer a descobri-la, embrenhando-se no seu interior sem saída. ““Perder-se’ por esses caminhos é, pois, encontrar a floresta, encontrar-se nela” (Duarte, 2002, p. IX). Logo, as coisas do mundo, aparentemente desconexas e errantes, são fragmentos do caminho do pensar. Nas palavras de Heidegger, na floresta (e também no bosque) “há caminhos que, o mais das vezes sinuosos, terminam perdendo-se, subitamente, no não-trilhado” — são os “caminhos de floresta”, em que cada um segue separado, mas no mesmo ambiente (p. 3).

A clareira ou fenda aberta pela poesia acontece a partir da imaginação. Traz a realidade, manifesta ou oculta, à palavra, especialmente à palavra escrita — no caso do presente trabalho,

cujos objetos são essencialmente a palavra escrita. A palavra instaura a realidade. A cada clareira, recebemos o que já existe e o que emerge, prestes a se revelar como chamado pela luz que o toca e se derrama até certa profundidade desse lugar (Zambrano, 1995, p. 33). Trata-se de um espaço qualitativo, tempo nascente, ainda sem figura, que não contém acontecimento nem é sucessivo. A palavra, em especial a poética, projeta um espaço para o pensar, embora não se transforme nele, afinal, nela a sombra precede o objeto em si mesmo. A luz se acende na escuridão, depois volta a se esconder. Viver humanamente, diz Zambrano, é sofrer de escuridão (p. 34).

Destarte, o projeto poético reúne não-contemporaneidades e contemporaneidades, fundo sedimentado que se ocultou e aparências manifestas. A partir da conexão com o encoberto (pela colonialidade), por intermédio da transculturação, a mistura dessas dimensões passa a vigorar. Mas é preciso fazê-lo captando o Kairós, momento oportuno e único, quando a clareira expulsa o magma do seu interior. A palavra é esse acontecimento em que o mundo irrompe de forma histórica para o seu povo. “O dizer projectante é o que, no pôr à disposição do dizível, traz simultaneamente ao mundo o indizível enquanto tal” (Heidegger, 2002, p. 79). Por isso, Paz insiste: o verso, a imagem, o poético, dizem o indizível. O poema não alude à realidade, busca recriá-la; “a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade” (Paz, 1982, p. 137).

Mais que uma nova visão, pois, a clareira propicia uma visibilidade onde pensamento e sentir se identificam, sem, contudo, se anularem (Zambrano, 1995, p. 18); “o que se vislumbra, se entrevê ou está prestes a ver-se, e ainda o que chega a ver-se, dá-se aqui na descontinuidade”; a aparição imediata acende e some, mas deixa vestígios; o entrevisto ou fragmentário fica como ruína de uma ordem remota que nos estende uma órbita.

Ponderar essa descontinuidade é importante porque o pensamento moderno, marcado pela continuidade, nem sempre segue a lógica formal (do cérebro). Daí, para Zambrano, a necessidade de um caminho que considere todas as circunstâncias da vida, inclusive as ocultas (1995, p. 19). Tal caminho seria, por certo, o do viver poético, regido pela lógica do coração e atento à sensibilidade, que abre clareiras na continuidade do pensar (p. 21). Na descontinuidade, o tempo decorre aos saltos, deixando vazios de atemporalidade em instantes, como fagulhas de um incêndio longínquo. Em complemento, considera a autora:

E o que mal foi entrevisto ou pressentido vai esconder-se, sem que se saiba onde, nem se voltará alguma vez; esse sulco que mal se abriu no ar, esse tremor de algumas folhas, a flecha que não se distinguiu e que, contudo, deixa a marca da sua verdade na ferida que abre, a sombra do animal que foge, cervo talvez também ele ferido, a chaga que de tudo isso fica na clareira do bosque. E o silêncio. Tudo isso não conduz à pergunta clássica que abre o filosofar, a

pergunta por “o ser das coisas” ou por “o ser” somente, mas irremediavelmente faz surgir do fundo dessa ferida que se abre para dentro, para o próprio ser, não uma pergunta, mas um clamor acordado por aquele invisível que passa roçando somente. (Zambrano, 1995, p. 22)

Na obra “Mapa de Lopo Homem II” (2004), criada a partir de cartografia portuguesa do século XVI, Adriana Varejão realiza, com sua obra, outra cartografia, pela qual intervém com uma ferida colonial a tentativa de sutura, “trazendo o sangue da colonização para a superfície” (Schwarcz, 2024, p. 130). Como se as feridas da história ainda não tivessem cicatrizado e agora inflamassem. Como se uma força silenciada quisesse irromper de dentro da pintura⁶²:



FONTE: Blogs “Arte faz parte”⁶³ e “Leituras contemporâneas”⁶⁴

Como sabido, cartografia é poder — denota a vitória do eurocentrismo e a consequente imposição planetária de sua perspectiva colonialista. Consequentemente, muitas das imagens ou concepções que são naturalizadas foram na verdade produzidas em contextos específicos e com objetivos de dominação. Questionar essas narrativas é uma tarefa política, inclusive de construção e reformulação do mapa das brechas — mencionado no capítulo precedente. Tal qual observado por Rita von Huntz em vídeo sobre o tema, “nós viemos de um país em escombros”, sendo que uma das políticas que compõe a cultura brasileira é justamente a atualização de uma ferida colonial que nunca cicatriza, mas encontra novas formas de ser explorada e aberta, nos fazendo sangrar e doer⁶⁵, tal qual sugerido por Zambrano. Clareiras são

⁶² Tal qual observa Schwarcz, “o próprio formato côncavo da obra alude à forma da terra, mas também lembra uma barriga feminina grávida. Grávida como as mulheres africanas e indígenas cujo sangue, no momento do parto, se mistura com as feridas abertas pelos trabalhos forçados e as várias maneiras de assédio e repressão. Tudo o que o mapa estabiliza, a arte explode” (2024, p. 132).

⁶³ Disponível em: <http://www.artefazparte.com/2018/07/silencios-na-historia-da-arte.html>. Acesso em: 15 jun. 2025.

⁶⁴ Disponível em: <https://literaturacontemporaneaufba.wordpress.com/2019/05/02/mapas-e-simulacros-representacoes-do-espaco-urbano/>. Acesso em: 15 jun. 2025.

⁶⁵ TEMPERO DRAG. 2022 (17 mar.) *Ferida colonial*. [vídeo] YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EEd3sPhzm4>. Acesso em: 28 jun. 2025.

como essas feridas, erupções vulcânicas voltadas para dentro. Apesar da leveza do roçar do invisível, os efeitos podem ser daninhos e mesmo assustadores. O ser que pulsa é presença não formulada, mas sentida; “uma ferida sem margens que converte o ser em vida” (Zambrano, 1995, p. 35).

Curiosamente, a obra da artista apresenta o mapa em um olho, e sob certo ângulo a ferida parece tanto um ponteiro quanto um risco da pupila. De fato, a temporalidade — ver com o coração —, como visto, é central nas preocupações de Zambrano. Enquanto na história o tempo aparece mascarado, na música — ou mais propriamente na musicalidade, alternância entre som e silêncio — se oferece sem máscara; dá-se a ouvir, não a ver. É pela música que no coração do tempo permanece tudo o que se interpôs no fluir temporal, detendo-o (Zambrano, 1995, p. 52). Aliás, a poesia tem sua própria música, a palavra, e o poeta é, muitas vezes, o ponteiro do texto, cuja música vem da alma (Paz, 1982); “afinando o ouvido do ser (...), em tudo há uma sístole e em tudo há uma diástole, isto é, em tudo há coração” (Trujillo, 2025, pp. 2–3).

Como dito linhas acima, a pensadora espanhola recorre à imagem do coração para pensar a clareira, afinal, no nosso ser, só o coração, também centro, “produz som” (Zambrano, 1995, p. 69). Ouvimo-nos por ele, e os passos humanos configuram pegadas do som do seu coração que o mandam andar, em uma espécie de procissão com outras criaturas, humanas ou não, os astros, o firmamento e o girar silencioso da terra. Esse som povoa a extensão do tempo e, ao interiorizá-lo, o vivifica. A pausa marca o momento em que se extingue uma situação para que surja o que espera para se apoderar do presente (p. 70). Isso porque, reafirmo, pensamento e vida são vasos comunicantes; pensar é deter a circulação da ideia, produzir silêncio para que o ser aflore (Paz, 1982, p. 126). Profético, o coração está na fronteira, prestes a começar a falar. Quando se escuta o que não se aguardava, dá-se a música perfeita: o canto. Como bem lembra Paz, no tempo original, falar era criar — *abracadabra*.

Se há vezes em que o coração fica em silêncio para ceder à mente habitual, discursiva, que orienta e encobre; outras há em que o silêncio passa não como temporalidade sucessiva nem aprisionadora, mas como tempo que se consome sem deixar resíduos, isto é, sem produzir passado (Zambrano, 1995, p. 78). Seria, talvez, o tempo da poesia. Sendo morada do sentir, o coração é centro ativo; e, durante o silêncio, a palavra não é ainda possível nem necessária. Não por causa da falta de palavra, mas porque ausente elaboração da palavra escondida no silêncio (emoções/sentimentos) para orientar o sentido. “Calamos (...) não porque não tenhamos o que dizer, mas porque não sabemos como dizer tudo aquilo que gostaríamos de dizer. O silêncio humano é um calar e, portanto, é uma comunicação implícita, um sentido latente” (Paz, 1982,

p. 67). A ideia de razão poética tem a ver exatamente com esse sentido. Do silêncio, vem a música inesperada, modelando-o, e pela qual reconhecemos a palavra dita.

Diz-se que não há história sem palavra escrita, mas há palavras não escritas, não reveladas, que acendem e apagam, depois reaparecem, como estrelas — “letras de luz, mistérios acesos”, tal qual canta Francisco de Quevedo (*apud* Zambrano, 1995, p. 96) —, que se dão ou se deram a ver, ainda que por um só instante cairótico. Isso porque a palavra se esconde à maneira da semente e, quando germina, levanta levemente a terra, revelando-se casca. A raiz escondida faz sentir o que a cobre como invólucro que deve ser atravessado: uma onda que avisa que algo ou alguém está a chegar (Zambrano, 1995, p. 97): em vez da luz, o escuro.

Diferentemente da razão tradicional, portanto, que tem vida independente e solitária, a razão do coração depende da participação de todas as entranhas para que haja abertura. Segundo ela, o conhecimento requer conjunção entre corpo e mente. Assim, conforme Zambrano, “*vida es esta incapacidad de desligarse un órgano de otro, un elemento de outro*” (2000, p. 66). Por isso a poesia está tão próxima da vida. O pensamento cria algo para estar no espaço exato por ele criado, mas o coração cria um abismo desconhecido, que se dá a ver na clareira, mas sem se transformar em espacialidade, “*para que alguien que vive en el espacio y anda por él, pueda entrar en su contacto*”, afinal, esse abismo é uma chamada da sensibilidade.

3.2 Metáfora, homem e cultura

“Uma lata existe para conter algo
Mas quando o poeta diz ‘lata’
Pode estar querendo dizer o incontível

Uma meta existe para ser um alvo
Mas quando o poeta diz ‘meta’
Pode estar querendo dizer o inatingível

Por isso, não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudonada cabe

Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber
O incabível

Deixe a meta do poeta, não discuta
Deixe a sua meta fora da disputa
Meta dentro e fora, lata absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora”
(Gilberto Gil)

Não sem assombro, um dia as crianças descobrem que um quilo de pedras e um quilo de plumas têm o mesmo peso. Custa-lhes reduzi-las à abstração quilo. “A operação unificadora da ciência mutila-as e empobrece-as. O mesmo não ocorre com a poesia” (Paz, 1982, p. 120). Diz o poeta: esta coisa é pedra, aquela é pluma. “E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo”. Os elementos da imagem não perdem o caráter concreto e singular: pedras continuam sendo pedras, pesadas, e as plumas, plumas, leves. Mas a imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição: o pesado é o leve; e, exatamente por enunciar a identidade dos contrários, abala os fundamentos do pensar. Logo, a realidade poética de uma imagem não aspira à verdade. “O poema não diz o que é e sim o que poderia ser” (p. 120).

Portanto, a imagem poética — dialética por excelência, nos termos benjaminianos —, possui essa potência para desobedecer às leis do pensamento. Pedras são plumas, sem deixarem de ser pedras; plumas são pedras, sem deixarem de ser plumas. Nesse movimento dialético, tese e antítese desaparecem para dar lugar a uma afirmação que, abarcando-as, as transforma (Paz, 1982, p. 122). Em todos os momentos do pensamento, reina a contradição: tese e antítese, isto e aquilo, pedras e plumas, dão-se de forma concomitante e em função complementar de seu oposto (p. 123).

Da mesma forma, o poema proclama, como identidade final, ainda que provisória, a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários. Essa reconciliação, que não implica redução nem transmutação da singularidade de cada termo, é um muro que até agora o pensamento eurocêntrico se recusou a transpor. Desde o nascimento da filosofia, nosso mundo tem sido o da distinção entre o que *é* e o que *não é*, pela qual “o ser não é o não-ser” (Paz, 1982, p. 123). Tal desenraizamento constitui a base do pensar moderno, condenando à ilegalidade toda tentativa de apreender o ser por caminhos alternativos.

Enquanto o pensamento tradicional é o do isto *ou* aquilo, o pensamento nos moldes propostos por Ianni, Zambrano, Paz e, como veremos, Gramsci, é o do isto *e* aquilo — quando pedras e plumas se fundem. Este ponto de fusão não obedece ao nexos da sucessão, está em (e é) cada momento, “o próprio tempo engendrando-se, fluindo-se, abrindo-se a um acabar que é um contínuo começar”, e aí, no seio do existindo-se, “pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa” (p. 125). Clareira ou sentir da metáfora, “nossa busca tende a redescobrir ou a verificar a universal correspondência dos contrários, reflexo de sua identidade original” (p. 126), cuja imagem, reconciliadora dos plurais significados das palavras, diz o indizível: plumas leves são pedras pesadas. E vice-versa.

Contudo, indizível não quer dizer sem sentido ou contra ele. A realidade, contraditória, ambígua, plural, é também portadora de um sentido recôndito — revelado, por sua vez, pela

imagem que a poesia constrói. A imagem, feixe de sentidos refratários à explicação, não se transmite por conceitos, antes revela quem somos. Ao reconciliar-se consigo mesmo, o homem se faz *outro*, é dizer, enquanto perpétuo chegar a ser, ele é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro (Paz, 1982, p. 138). Nesse passo é que a poesia desponta como “entrar no ser”.

O poema que serve de epígrafe a este subcapítulo é a letra da música “Metáfora”, em que Gilberto Gil nos apresenta o fazer e o objeto poético como uma espécie de disparate. Além de figura de linguagem, a metáfora é, também, forma de expressar o pensamento, transgredir, dizer ousadamente que é (ou pode ser) o que não é, de maneira a reconfigurar, por meio do conhecido recurso linguístico, a linguagem e o próprio pensar. Através da poesia, a música de Gil subverte, ao mesmo tempo, linguagem e pensamento. Coincidentemente, o termo disparate, de origem latina, apesar de ser entendido como ação ilógica, vem de “separar”, porque cria uma brecha entre a realidade e o absurdo. Ora, o pensar metafórico é figura e imagem dessa fissura.

Se uma lata pode ser o recipiente normalmente utilizado para acondicionar sólidos ou líquidos, para o poeta pode dizer o incontível. Se a meta pode significar alvo, para o poeta pode dizer o inatingível. Não toca ao poeta, pois, determinar o conteúdo de sua lata — o poema —, pois nela faz caber o incabível: quando falha o discurso racional moderno, transborda o coração. A poesia, que emana da perspectiva de que é próprio do humano esse poder ser — manifestando tal condição pela experiência poética, isto é, expressando no texto o que está sendo —, não se reveste de intenção, mas pressupõe atingir, no sentido de sensibilizar, outras pessoas. Essa a dimensão do poético: o homem pensa com sensibilidade, mas também repensa o próprio pensar, a partir da relação com outros seres humanos e aspectos da vida, e não necessariamente desde um arcabouço teórico-metodológico, no mais das vezes fechado e, por isso, inalterável.

Nesse sentido, quando Gonzalez diz que o lixo vai falar, referindo-se aos indesejáveis, que estão na lata de lixo da sociedade brasileira, sempre como objetos, nunca como sujeitos de suas histórias, Gil parece resgatar esse direito de falar a partir da própria experiência. Essas considerações são relevantes para justificar a importância de Gramsci em minha reflexão. Quando Michelle, no “Poema didático”, desloca o sentido do sujeito moderno para a ideia de humanidade, parece já antever o que pretendo, aqui, elaborar. Como antecipado por Paz e desenvolvido por Gramsci, é na poesia que o homem realiza a sua humanidade.⁶⁶

Com Gil, já é possível entender a metáfora como possibilidade de provocar e reelaborar não só o pensamento, mas a forma de pensar. Ela permite dizer que pedras são plumas e plumas, pedras. Por isso, o artista sugere que ninguém se meta na intenção do poeta, a qual pode ou não

⁶⁶ Cabe esclarecer que utilizo, no sentido filosófico, a consideração do homem enquanto Ser Social.

caber no nosso entendimento. A unidade do homem, ou a heterogeneidade do ser, revela-se precisamente na unidade original que o poema busca reunir: “Meta dentro e fora, lata absoluta”. O poema se constitui pela fusão desses opostos: o que diz e o que está implícito no dizer poético — dualidade que garante ao homem aquela liberdade de realizar o ser (sua humanidade).

Pela palavra, então, o homem vira metáfora de si mesmo (Paz, 1982, p. 42). Como vive no reino das explicações, quando a poesia abole as leis da racionalidade moderna, ele perde peso e, pluma, flutua. Assim, ao se imaginar, apresenta-se e descobre-se. A imagem nunca quer dizer isto ou aquilo, “a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo. E mais ainda: isto é aquilo” (p. 231). A imaginação, pois, é a raiz da sensibilidade e do pensamento.

Em “Sentido” (2022), poema que se soma ao documentário poético que construí, Suélen Dominguês se encontra ao se perder de si mesma enquanto expectativa eurocentrada:

Sentido

correm as lidas dum rosto
acaso pendurado sem trato
de fato, fiapo de gente, bicho existente
entre (as fugidas) brechas

me ter
na esquerda palma
em torto itinerário
o dedo falseado do objeto sem foco

velho projeto de destino
rabiscado na borda do retrato
vê, que nascemos pra poça
ou não possa, vaze
à margem disto, daquilo que circundamos

olho a olho, dente no dente
ainda que alcancemos, jamais
se ri, acho, a face perdida

escorrida dos próprios rastros
até que seca, esquecem
não se apaga o leito porém

O sentido das rugas são as ruínas dessa pessoa que existe nas brechas (vincos do tempo em sua pele), no jogo do acaso (idade avançada) com o destino (a foto antiga como projeto emoldurado). Sente-se poça, talvez lágrima, pois não conseguiu chegar a ser chuva, mar nem rio. À margem, circundando o desejo de água, vê os próprios olhos na fotografia, provavelmente de quando era jovem, talvez de mãos dadas com algum ente querido ou parceira amorosa, e emparelha os dentes — praticamente um olho por olho, dente por dente, de cunho individual,

entre presente e passado. Traída pelo futuro, a face perdida, “escorrida dos próprios rastros”, quase seca. Porém, o leito não se apaga: a poeta, encerrando tantas ambiguidades, torna a existir — resiste.

Essa ideia de que “nascemos pra poça” remete ineludivelmente ao poema “História” (2021, p. 22), da poeta Ana Martins Marques, a seguir transcrito:

História

Tenho 39 anos.
 Meus dentes têm cerca de 7 anos a menos.
 Meus seios têm cerca de 12 anos a menos.
 Bem mais recentes são meus cabelos
 e minhas unhas.
 Pela manhã como um pão.
 Ele tem uma história de 2 dias.
 Ao sair do meu apartamento,
 que tem cerca de 40 anos,
 vestindo uma calça jeans de 4 anos
 e uma camiseta de não mais do que 3,
 troco com meu vizinho
 palavras
 de cerca de 800 anos
 e piso sem querer numa poça
 com 2 horas de história
 desfazendo
 uma imagem
 que viveu
 alguns segundos.

A poça, assim como a imagem poética, dialética, instantânea em pele de Kairós, demonstra que exatamente o que parece frágil é o que lhe confere, senão durabilidade, alguma dureza. Daí plumas serem pedras. Ou seja, as palavras têm oitocentos anos, a poça tem duas horas e a imagem, poucos segundos. Esta, que some rapidamente, é o que nos configura como humanos, ao passo que o que diz são as palavras escolhidas para configurar o real que nos anima.

Em complementação, no seguinte poema sem título (2023), integrante do meu arquivo documental, Kênia Berço demonstra essa mobilidade da própria existência:

Esse vazio
 Tão
 Profundo
 Que é possível habitar animais marinhos
 Jurássicos, dentro de mim
 Desses que a natureza obrigou
 A desenvolver alguma luz própria
 Pra sobreviver
 Sinto um vazio tão grande

Repleto de monstros
 Que às vezes sobem a superfície
 E tomam o controle de tudo.
 Os conheço.
 Todos.
 Não por afinidade.
 Por morarem aqui.

A partir da migração particular entre superfície e profundidade/abismo, som e silêncio, passado e presente, “animais marinhos jurássicos” e pele, a poeta teve que desenvolver, por questão de sobrevivência, uma luz própria, e assim conseguir gritar no poema o que guardou como não dito. Parafraseando Gramsci, o velho mundo está morrendo e o novo luta por nascer — nesse claro-escuro, surgem os monstros com os quais devemos conviver para realizar nossa terrível humanidade, uma vez que o ser humano é tanto um ser de desejos quanto um desejo de ser (Paz, 1982, p. 165).

Já em “Linguagem liberta”, poema que também integra o meu acervo de pesquisa, Estela Lacerda (2019, p. 45) recorre à liberdade poética de pensar, escrever e ser:

Linguagem liberta

quando eu era criança
 nomeava o fusca de kinem
 não era um senhor carro
 mas era kinem um

chamava brigadeiro de granizo
 aquilo era tão bom
 parecia pedacinho do céu caindo

trocava se eu quisesse por se eu querer
 o querer era mais forte
 que qualquer coisa aprendida na escola

chamava o bolo de floresta negra
 de floresta devastada
 não tinha sentido nenhum uma floresta sem verde

quando era criança
 usava a linguagem no seu estado mais puro e livre.

A poeta refere justamente a infância, período em que se alforria a criança da rigidez do pensamento, linguagem e existir, tão condicionados por regras que escapam ao querer pueril. Como pondera Arnaldo Antunes (2000), a poesia aponta para o uso primário da linguagem. Conforme Décio Pignatari (*apud* Antunes, 2000), tanto em chinês quanto em tupi não existe o verbo ser, de modo que o ser das coisas se manifesta nelas próprias (enquanto substantivos), e

não em uma partícula verbal exterior — o que faz com que sejam línguas poéticas por natureza, mais propensas à composição ideogrâmica.⁶⁷ Essa forma mais sintética aproxima os nomes da própria existência, como se a fala não apenas acenasse as coisas, mas as apresentasse. Se no estado dicionarizado as palavras intermedeiam nossa relação com as coisas, impedindo contato direto com elas, a linguagem poética inverte essa relação, pois, ao tornar-se coisa, oferece uma via mais direta de acesso sensível entre nós, seres humanos e o mundo (Antunes, 2000).

Essa liberdade é um movimento da temporalidade, do qual falei na introdução a este capítulo, da mesma forma que “a criação poética é o exercício de nossa liberdade, de nossa decisão de ser” (Paz, 1982, p. 218). Aliás, a noção do “possível” é central no pensamento de Gramsci. Possibilidade não como “a” realidade, e sim como “uma” realidade: “que o homem possa ou não fazer uma coisa, tem a sua importância para avaliar o que realmente se faz (Baratta, 2004, pp. 123–124). Possibilidade, então, quer dizer liberdade. No aqui e agora abre-se o leque dos percursos possíveis do devir do homem. Nas palavras de Paz:

Eis o poeta diante do papel. É indiferente que tenha plano ou não, que tenha meditado longamente sobre o que vai escrever ou que sua consciência esteja tão vazia e em branco como o papel imaculado que ora o atrai ora o repele. (...) É a hora de criar um novo mundo e voltar a nomear com palavras esse ameaçador vazio exterior (...). As palavras (...) não são algo dado, que nos espera. É necessário criá-las, é necessário inventá-las, assim como nos criamos a cada dia e a cada dia criamos o mundo. (Paz, 1982, pp. 215–216)

O estado de escritura, portanto, é movimento de criação contínua. O poético não é dado, *a priori*, mas algo que o homem faz e reciprocamente o faz: “é uma possibilidade” (Paz, 1982, p. 203). Quando o mundo que nos cerca desmorona, resta-nos justamente silêncio ou imagem. A velha questão moderna — ser ou não ser? — encontra, enfim, sua devolutiva: ser e não ser.

Sobre essa imanência da poesia, que, como delineado no item anterior, simplesmente é — ainda que a filosofia tradicional tenha tentado lançar a poesia na lata de lixo (equivalente à zona do não-ser descrita por Fanon) —, convém alcançá-la como escolha de civilidade, tal qual definida por Gramsci. No lugar de preconizar alguma divindade superior, ele aposta em confiar no homem e na história, vislumbrando uma percepção filosófica aberta ao real e relativizada enquanto saber, eis que dotada de natureza ideológica, portanto política. Essa separação entre filosofia e religião é importante porque, ainda que a imanência possua conteúdo histórico e cultural, tal carga não é mantida no uso que Gramsci faz do termo. Uma palavra não é criada ou utilizada para ser significada sempre da mesma forma. Quando o seu sentido é superado ou

⁶⁷ Essa “lógica da correlação”, ou ideogrâmica, será elucidada no próximo item.

desenvolvido, seu uso passa a ser metafórico — ao mesmo tempo em que preserva a experiência, inova nos sentidos, pois deve-se ter em conta a noção de que o entendimento sobre a realidade deve contemplar as forças em jogo no campo histórico, social, político e cultural. Por isso é que Gramsci visualiza a imanência como ponto em que uma nova filosofia se ancora na tradição filosófica anterior, desde que depurada esta de sua estrutura metafísica, para que aquela não recaia em uma nova categorização do tipo filosófico tradicional.

A essa nova filosofia Gramsci atribui o nome de *neo-humanismo*⁶⁸, na medida em que, mesmo reconhecendo elementos transcendentais, baseia-se inteiramente na ação concreta do homem que, por suas necessidades históricas, opera e transforma a realidade (Gramsci *apud* Imbornone, 2017, n.p.). Para além da lógica do coração ligada à sensibilidade, que ao lado da lógica do cérebro integra, para Zambrano, a razão poética, Gramsci aborda a centralidade do homem como ser histórico-social para compreender o mundo. Atenta para o uso do termo humanismo como não transcendência, reafirmando assim a ideia de imanência, de modo a criticar a metafísica tradicional e valorizar as relações vividas pelos homens “concretamente existentes nas circunstâncias determinadas” (Frosini, 2017, n.p.). Ao centrar a análise no quê do homem, o autor rechaça noções generalizantes, pois para ele o homem não reflete a natureza humana abstrata — aquela esperada pela concepção eurocêntrica —; é, antes, indivíduo concreto, determinado pelas condições que o tornam *humano* (Frosini, 2017, n.p.). Guardadas as devidas proporções, pertine lembrar a famosa máxima do professor de Zambrano, José Ortega y Gasset, pela qual “o homem é o homem e a sua circunstância”. Nele é que deve ser buscada a realidade. Pilar de todos os parâmetros, sem o homem não haveria pensamento nem poesia.⁶⁹

⁶⁸ Se a passagem do século XX para o XXI assinalou a retomada do colonialismo, a globalização possibilitou um contraponto entre valores e perspectivas, estimulando cada civilização a buscar fora de si a própria identidade. Nesse contexto, surgiu o *pensamento pós-colonial*, ligado aos *estudos culturais* e *subalternos*, a partir do diálogo entre correntes europeias e alternativas — que, a partir da Ásia, África e Américas, abalaram certezas da tradição, obrigando a novas interrogações, a começar pelo sentido de modernidade. Abriu-se assim a necessidade do cotejo entre filosofia europeia e pensamentos outros. Nessa paisagem, Gramsci ganhou notoriedade, iniciando a reflexão sobre americanismo e luta hegemônica entre América e Europa, “polo dialético da reconsideração do humanismo europeu no seu projetar-se, superar-se e possivelmente tornar-se real fora da Europa” (Baratta, 2011, p. 30). Esse confronto permitiu a Gramsci pensar um novo humanismo, pressupondo que a formação de uma nova ordem só poderia nascer via superação dialética. Dos possíveis encontros entre Velha Europa e Novo Mundo, o humanismo apareceu nas reflexões gramscianas como objeto de crítica e renovação da lógica mundial moderna. Ele concebe um humanismo da convivência, oposto ao choque de civilizações que, na globalização, ultrapassa as fronteiras europeias. A dificuldade de Gramsci estava em orientar o sentido da colaboração dos povos e unificação do gênero humano que a história mundial tentava realizar. Por isso, ciente da contradição da tradição antropocêntrica, preocupou-se em questionar o que é o homem. Pode-se sustentar que o *neo-humanismo* gramsciano é expressão do projeto de uma “nova cultura” (p. 32).

⁶⁹ Cumpre observar que Gramsci não exclui a individualidade, senão o individualismo pautado na ética católica. Isto é, se a religião afirma que todo homem, criado à semelhança divina, tem igual natureza, Gramsci afirma que o homem, individual ou coletivamente, não só compreende contradições, como se coloca como elemento de contradição e eleva-o a princípio político e de ação.

Ou seja, a razão poética, embora de suma importância à constituição do homem, não é suficiente para entendê-lo integralmente em sua humanidade. Portanto, não interessa a Gramsci a objetividade do real — no sentido de separar o pensar do ser, o homem da natureza, o sujeito do objeto, o que redundaria na velha e oca abstração moderna —, e sim o homem que elabora uma cultura, uma concepção de mundo, enfim, a relação entre homem e realidade (Gramsci *apud* Frosini, 2017, n.p.). Nesse passo, é possível afirmar que o neo-humanismo gramsciano expressa um genuíno plano de nova cultura, que, por sua vez, é constitutiva do ser. Se o espólio que os dominantes apresentam aos dominados é a cultura, é chegada a hora de repensarmos o nosso patrimônio cultural a partir da metáfora. Como tratado desde Ianni, a vida cultural nunca se cristaliza; se alimenta, isto sim, de transculturações que coexistem e condicionam a atividade cultural no movimento do devir histórico.

Sendo assim, uma vez recusadas conceituações unitárias e abstratas, e considerando que o homem existe apenas concretamente, Gramsci define a natureza humana como complexo de relações sociais ativas. A definição ganha tónus ao incluir a ideia de que “o homem devém, transforma-se continuamente com o transformar-se das relações sociais” (Gramsci *apud* Frosini, 2017, n.p.), que, por sua vez, “são expressas por diversos grupos de homens que se pressupõem um a outro, cuja unidade é dialética, não formal”. Assim, o autor identifica natureza humana com devir histórico, também dialético. Daí conceber o homem como processo. Determinados dialeticamente pelas nossas contradições, somos transformados por nós mesmos, por outras pessoas e pela natureza, compondo assim a nossa humanidade, processo imprevisível que é constante transformação e por isso contraditório. Paz reitera que a maneira de ser do homem, nunca igual a si mesmo, é justamente a mudança (1982, p. 145).

Como o humano carece de essência, a unidade humana consiste em unidade “possível”, resultante de um processo aberto e indeterminado. Essa unidade pressupõe que se leve em conta as diferenças em que se articula, não apenas no devir histórico do gênero humano, mas também no ser de cada indivíduo (Baratta, 2004, p. 123). Desponta, aqui e agora, no homem particular, o problema universal da natureza humana, que só tem sentido e resolução se a pergunta for *o que pode vir a ser o homem*. Neste *tornar-se*, a natureza do homem vira a sua própria história, isto é, o devir daquela unidade possível. A natureza humana, então, só pode ser encontrada na história do gênero humano, ao passo que “em cada indivíduo se encontram aspectos postos em evidência pela contradição com os dos outros” (Gramsci *apud* Baratta, 2004, p. 123).

À vista das elucubrações gramscianas, o neo-humanismo implica uma nova filosofia, expressa como cultura e apta a gerar um modo de viver individual e coletivamente. Com essa

virada de pensamento, a cultura se abre à dimensão filosófica e ético-política, sendo que cultura, em Gramsci, passa a significar concepção de vida e de homem (*apud* Baratta, 2011, p. 85).

Gramsci apresenta noção ampla de cultura, que se reflete na noção do que é em cada indivíduo humano a cultura geral ainda indiferenciada, “potência fundamental de saber orientar-se na vida” (*apud* Baratta, 2011, p. 93). Já a cultura diferenciada representa a tensão entre generalidade e especificidade. A filosofia cede à cultura aspectos específicos fundamentais, recebendo, em troca, elementos universais e também de proximidade da vida. Possível dizer, a partir da filosofia e em termos de cultura indiferenciada, que Gramsci aponta o neo-humanismo como meta. Desde o início da modernidade, a cultura europeia foi guia do processo de unificação hierárquica da civilização mundial, ou seja, outras culturas só tiveram valor universal conforme a absorveram e se integraram à ela. Contudo, para Gramsci, hoje a Europa arrefeceu os ânimos, de modo que a articulação de matriz europeia começa a ceder a um contraponto de culturas em nível mundial, com especificidades nacionais — situação já destacada no capítulo pretérito, a partir da noção de dialética das trocas de Ianni.

De fato, no mundo não europeu, a unificação do gênero humano — vimos no capítulo inaugural (item 1.2) —, foi um processo determinado pela matriz europeia dos tempos modernos. Por outro lado, a mundialidade atual, ou série de transculturações (item 2.2), põe em xeque tal padrão (Baratta, 2011, p. 96). Gramsci considera que no mundo atual, subalterno à hegemonia americana, a América é um “prolongamento e intensificação da civilização e cultura europeias” capaz de relativizar o eurocentrismo através de uma nova cultura (Baratta, 2011, p. 98).

Em texto no qual analisa o que trato, nesta dissertação, como transculturação, Gramsci fala em colaboração dos povos por meio de certas atividades culturais ou grupos de problemas, a partir da consciência de que histórias particulares compõem a constelação da história mundial. Gramsci afirma que a combinação entre velho e novo na ideia de modernidade indica uma luta dialética fértil a captar e valorizar suas contradições (Baratta, 2011, p. 99), isto é, a coexistência de uma cultura hegemônica com culturas subalternas, que se incrementam dialeticamente — as culturas não hegemônicas se ancoram naquela, superando-a quanto às diferenças entre elas.

Em “Segredo” (2020), um dos poemas selecionados para compor o meu registro de pesquisa, Mayara Blasi, a partir de sua percepção individual, mostra algo de coletivo no que aparece em dimensão mais ampla da cultura. Parece jogar como os versos de Millôr Fernandes: “Olha/ Entre um pingo e outro/ A chuva não molha”. Nas palavras da autora:

eu não sabia a chuva
 como constelação
 mas vi os pingos
 e entre eles vazios
 cheios de céu
 eu não sabia a chuva
 como constelação
 mas vi um desenho às 08:55
 e outro às 09:10, 09:11,
 às 09:27

não preciso imaginar se sei de olho:
 era a chuva que entalhava aquelas paisagens breves no céu

falhei em não pegar rápido o papel
 e registrar num mapa o que via
 ou acertei em deixar aquela verdade
 esboçar um rascunho na minha retina
 que acesso fácil se lembro
 que criei um segredo
 e não conto
 porque ele existe só pra mim e já foi?

me pergunto
 quantas constelações
 eu previ
 e quando elas chegaram
 quantas eu mapeei
 e quando elas foram embora
 quantas eu retive na memória sem que se misturassem

foram quantas as constelações de chuva
 que só existiram
 pra que eu as guardasse em segredo?

A realidade, assim como a chuva, mostra-se como gotas. Mas entre elas também há realidade. Daí a necessidade de ver o tempo, ver no escuro, improvisar a cegueira. Assim como o atlas warburgiano, o poema em questão mostra o que sobrevive no intervalo das imagens: outras imagens, secretas, forjadas em segredo. Por isso é que a forma de apresentar um arquivo revela a inquietação que expõe o espaço de pensamento diante da história, fazendo-nos mover entre passado e desejo de futuro. Mais que representar, reapresentar. A propósito, pergunta Didi-Huberman: “Que futuro? Como ‘ler’ as configurações — ou os frágeis castelos — das cartas de baralho sobre a mesa do destino?” (2018a, p. 204). Novamente, o saber imaginativo ganha destaque para que o mundo da cultura humana não seja reduzido à brutal antítese do isto ou aquilo. O real não é gota ou não gota de chuva. Pode ser lido como gota e pode ser lido, em silêncio, como não gota.

Sobre esse desejo de falar, que faz dos organismos vivos seres humanos — destacado por Mignolo (item 2.3) e bem lembrado por Ana no poema “Uma palavra sobre a palavra”, em que manifesta a vontade de (re)inventar palavras —, convém lembrar que com a invenção da Europa nós, subalternos, fomos excluídos da humanidade então criada. Mas o olho cartesiano não exclui o sentir da metáfora, reconhecido como possibilidade de ver o tempo, afinal, compomos o mapa da modernidade não desde um viés eurocentrado, senão a partir de nossa própria formulação acerca da humanidade.

Também a cultura é para Gramsci campo de atividade intelectual, espaço de livre pensar. Por isso, destaca que a linguagem é sempre metafórica, e “a história da semântica é também um aspecto da história da cultura” (Gramsci *apud* Baratta, 2011, p. 111), daí a raiz comunicativo-expressiva da cultura, essa luta por hegemonia (p. 113). Aliás, o citado desejo de falar compõe a humanidade, portanto a cultura, de modo que a expressão de uma concepção do mundo e de um modelo de vida da sociedade via linguagem, contínuo processo de metáforas (Gramsci *apud* Boothman, 2017, n.p.), aproxima a cultura do sentir, a civilização do neo-humanismo.

Por outro lado, talvez não se possa dizer que todo discurso seja metafórico, a fim de não ampliar demasiadamente o âmbito da metáfora; “contudo, pode-se dizer que a linguagem atual é metafórica com relação aos significados e ao conteúdo ideológico que as palavras tiveram nos períodos anteriores da civilização” (Gramsci *apud* Boothman, 2017, n.p.). Nesse sentido, além de provocar o sentir, a metáfora também evita enganos. É o caso da palavra “raça”, cujo uso interessado foi explicitado no primeiro capítulo — e sua retomada pode ser interessante para compreender o que Gramsci está querendo dizer. O autor salienta justamente que o estudo das metáforas pode auxiliar na compreensão de conceitos, já que estes se relacionam ao mundo cultural do qual surgiram, historicamente determinado, ao mesmo tempo em que os conceitos podem ajudar a determinar o limite das metáforas (Gramsci *apud* Ives, 2017, n.p.).⁷⁰

Em vez de nomes justos às coisas, Gramsci compreende as palavras como referência metafórica aos significados precedentes. Para tanto, considera a linguagem como um complexo sincrônico: os falantes não precisam conhecer a etimologia das palavras para que a linguagem funcione; devem apenas entender como operam em um contexto sincrônico de diferenças. A

⁷⁰ Aliás, cabe resgatar, como abordado no item 2.2, que, segundo formula Benjamin, nunca houve monumento da cultura que não fosse também da barbárie. Possível citar como tais monumentos o já referido museu Auschwitz-Birkenau, o Monumento às Bandeiras (construído em São Paulo em 1953, em homenagem aos bandeirantes — homens paulistas que entre os séculos XVI e XVII capturavam escravos fugidos e indígenas para escravização) e, ainda, os livros de história, que permitem pensar em como as palavras podem ganhar materialidade monumental. Os termos *negros* e *indígenas*, por exemplo, foram criados para classificar a população mundial e, assim, excluir parte dela, justificando a dominação das raças consideradas superiores sobre as excluídas. Trata-se de conceitos que a língua funda com a intenção metafórica de mascarar a opressão, o extermínio e a subalternização.

linguagem, “simultaneamente, uma coisa viva [sincrônica] e um museu de fósseis [diacrônica] da vida e das civilizações passadas” (Gramsci *apud* Boothman, 2017, n.p.), muda com o tempo, podendo ser ideologicamente construída.⁷¹ Logo, palavras podem adquirir novos significados metafóricos, diversos do originário da concepção que é superada. Mesmo depois de uma radical subversão, a “linguagem nunca é transformada por completo, especialmente na forma exterior, mas seus conteúdos sofrem mutações de natureza nem sempre manifesta” (Boothman, 2017, n.p.). Logo, nem toda linguagem anterior deve ser rejeitada, pois pode conter valores a serem refinados. Pela avaliação crítica construída a partir da filosofia humanista, um grupo se apropria da linguagem de outro ou outros, sem que isso implique aceitar sua ideologia, muitas vezes optando, inclusive, por reutilizá-la com um sentido revisto. É o caso de Zambrano, que continua usando a expressão “razão”, mas sem reproduzir o seu sentido eurocêntrico. Portanto, em vez de nomes, palavras são indivíduos que vivificam a língua e portam “uma realidade escondida, enganosa, resistente, difícil”, o que faz do trabalho de leitura — essencial à presente dissertação — uma tarefa primordial à “consciência humanística” (Baratta, 2011, p. 31).

Ainda sobre linguagem, Gramsci a trata como componente da língua. Enquanto aquela contém elementos de uma concepção do mundo e de uma cultura; esta expressa uma cultura inteira. É a linguagem fenômeno da cultura⁷², existente somente quando em uso pelos falantes. Desse modo, “ao criar uma linguagem própria, toda corrente cultural inova a língua nacional, enriquecendo-a com novos termos já usados, criando metáforas” (Boothman, 2017, n.p.), afinal, a palavra quebra o silêncio do que está pré-determinado. A propósito, como demarcado no item anterior, a palavra cultura sugere uma unidade entre razão tradicional e outras maneiras de conhecimento, entre os quais releva o das metáforas (Zambrano, 2000, p. 60).

Em síntese, metáfora não possui significado rígido, embora expresse uma elaboração genuína. Em construção contínua, ela serve para que possamos nos referir a questões de maneira metafórica. Assim como a linguagem é metafórica, também a metáfora necessita da linguagem para existir, porque se diz metafórica a linguagem em relação aos significados e conteúdos ideológicos que traduz por meio de imagens. No campo da linguagem, pois, a metáfora é aquilo

⁷¹ Gramsci diz que a linguagem é metafórica porque os seus sentidos se transformam historicamente; “os sentidos só existem nas relações de metáfora e são produzidos em certa formação discursiva, a qual é o seu lugar mais ou menos provisório. Desse modo, o lugar do sentido, que é o lugar da metáfora, é função da interpretação e é espaço da ideologia” (Nogueira; Fernandes, 2017, 175). “Em cada momento histórico e até no mesmo momento histórico, as palavras podem produzir sentidos ideológicos diferenciados”, afinal, a relação entre palavra e significado tem a ver com a disputa política ideológica entre filosofia e correntes culturais outras.

⁷² Para Gramsci, todo fenômeno cultural é sempre fato linguístico e filosófico, pois “é um momento de ‘expressão e contato recíproco’ entre indivíduos, grupos sociais e povos-nações”, que assim manifestam as suas concepções de mundo. Como as manifestações da vida do homem têm essa dimensão cultural-filosófica (Baratta, 2011, p. 87), o território da cultura será a integração orgânica entre cultura e sociedade (p. 88).

que comunicamos e nos é comunicado, e vai constituindo as bases do pensar social. Em última análise, é algo produzido pelo homem, fundamental na construção de conceitos e compreensão da realidade, já que busca ler a realidade (a escrita, mas, sobretudo, a que ainda não foi escrita) e expressá-la. Como as metáforas têm origens e intencionalidades diversas, tanto podem ser utilizadas para reproduzir o atual estado de coisas, a ordem vigente, escamoteando alguns fatos e emanando somente o que presta para reiterar a hegemonia dominante; quanto demonstrar o que emana enquanto alternativo, não hegemônico.

Assim como uma espada normalmente é feita para o combate, cujo esplendor depende do cuidado com o seu acabamento, a palavra materializada no poema também é forjada em vista de algo. Penso, no entanto, que “sua glória/ feita de mistério”⁷³ decorre não de uma suposta instrumentalidade, mas de ser extensão do escritor, que luta com as mãos, tal qual descrito por Claudine Delgado no poema “38” (2024, p. 46), a seguir transcrito:

38.

dor no braço

de dois em dois segundos uma
tortura meu braço diminuindo
sem escrita sem cura
arranco o papel engulo a minha
dor dura
escrevo escrevo o momento em
palavra e rasura
tanto sinto até que fura
então meu braço cresce
desavergonhado sem nenhuma
vestidura

No caso da poeta, o braço diminui porque a poesia aumenta incessantemente. A escrita é a sua cura para o momento: tanto sente até que fura, dilatando o tempo presente — tal qual o ditado, que exalta a persistência da água em furar a pedra. Sem qualquer revestimento que o oculte, o braço desgovernado, agora manifesto, tira o segredo do silêncio (em um movimento que parece o desejado por Mayara no poema anterior). Só o conhece se o escreve, ao mesmo tempo em que o escreve para que os outros o conheçam. A poesia escrita, ao aplacar a ânsia do querer dizer, estabelece essa comunidade entre os homens — ainda que não saiba o que irá acontecer, ainda que seja o leitor quem vai desvendar o sentido de sua descoberta.

⁷³ Versos do poema “O lutador”, de Carlos Drummond de Andrade, cuja leitura recomendo para que o leitor possa ampliar a apreciação acerca das minhas considerações.

Mas não somos mero recorte, expressão instantânea de dado momento histórico. O ser social extrapola a si mesmo, por isso temos que olhá-lo/olharmo-nos de forma integral. Uma vez que as metáforas são simultâneas, assimilamos vários conteúdos metafóricos ao mesmo tempo. Tornamo-nos aptos, assim, a criticar a realidade — fazendo-a sangrar ou estancando-a, a depender do interesse embutido no exame. Logo, metáforas podem confirmar a dominação, a colonialidade do poder, a ordem reinante, ou manifestar insurgências. Somente a totalidade das metáforas constitui o real, a história e a construção da linguagem, que é, repito, histórica, cultural, social. Pode-se dizer, então, que em termos políticos e culturais as metáforas podem ser usadas para contestar outras metáforas de manutenção da ordem vigente. Quando inseridas no campo das insurgências, opõem-se ao que está posto na ordem normativa das coisas.

Nem toda metáfora, portanto, expressa alguma insurgência. Orientada pela dimensão da política e da cultura é que apresento, em minha análise, metáforas que expressam contestações, levando em conta que, conforme Benjamín Arditi, insurgências não têm plano, elas são o plano: *“lo propio de las insurgencias no es diseñar un nuevo orden, sino abrir posibilidades mediante un desafío de nuestros imaginarios y mapas cognitivos”* (Arditi, 2011, p. 148). As insurgências conectam mundos — o atual e outro possível —, de modo que *“son modos de poner en acto una promesa de algo diferente por venir”*, o que possibilita pensá-las como performances contestatórias, conforme nelas se começa a viver aquilo pelo que se luta. Assim, seu conteúdo não é irrelevante nem o mais importante. A mensagem é meio, pois opera para reconfigurar o ambiente vivido. Da mesma forma, *“son las insurgencias más que sus propuestas las que constituyen el plan, en la medida en que buscan modificar los límites del statu quo y las narrativas a través de las cuales lo entendemos”* (p. 160).

No próximo item, que finaliza o capítulo, apresentarei, para além das poesias do acervo, algumas produções visuais que julgo importantes para a composição do meu trabalho. Tendo em vista a ideia do pensar por imagens, aliada à do pensar por metáfora — que se aproximam a ponto de quase se tocarem —, apresentarei imagens que, em conjunto e unidas às poesias do meu acervo, dotam minha própria prancha histórica de sentido. A partir desses fragmentos, montarei a constelação do Brasil e, quiçá, da América Latina. Modo de escovar a história a contrapelo, essa proposta de revisão da história do ponto de vista dos vencidos reconecta história e política, e, conforme Müller e Seligmann-Silva, *“nos instrumentaliza hoje para uma radical revisão da história do ponto de vista feminista, LGBTQ, decolonial e a todo projeto de reapoderamento do ocorrido em função das lutas no agora”* (Benjamin, 2020, p. 74, nota 24).

3.3 Estancar es cantar

“UMA ESPÉCIE DE CANÇÃO

Que a cobra fique à espera sob
suas ervas daninhas
e que a escrita se faça
de palavras, lentas e prontas, rápidas
no ataque, quietas na tocaia,
sem jamais dormir.

— pela metáfora reconciliar
as pessoas e as pedras.
Compor (Ideias
só nas coisas) Inventar!
Saxífraga é a minha flor que fende
As rochas.”
(William Charles Williams)

A todo tempo, desmontamos e (re)montamos a realidade, metaforizando-a em imagens através da linguagem. Para expor nossa visão sobre ela, e assim erigi-la a narrativas, dispomos imagens em montagens. Para Cesar Huapaya (2016, p. 111), imagem é todo o ato humano de performance no espaço e no tempo — a exemplo da arquitetura, cidade, instalação, imagem digital, filme, espetáculo de teatro, dança, música, livro, ilustração, poema visual, diário, forma de vida, entre outros. Uma imagem sempre nos remete a algo situado no tempo histórico. Visualmente, colhemos a realidade da imagem, para significar, de acordo com nosso repertório pessoal de experiências e conhecimentos, o que ela representa ou pode vir a representar. Nessa via dupla, intencionalidades se fundem para montar a compreensão do real.

Warburg não foi o único a inventar objetos visuais do saber. A prática de pensar como montagem, que aqui proponho, também bebe no cinema. Sergei Eisenstein, mencionado por Viktor Shklovski, compreende que o pensamento humano é montagem e a cultura humana é resultado de um processo de montagem onde o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado, no presente (*apud* Avellar, 2022, p. 8). Assim, Eisenstein “evoca a montagem cinematográfica em termos de uma sobrevivência” (Didi-Huberman, 2018a, p. 124). Não se trata, porém, da conexão mecânica de momentos autônomos em sequência, e sim do conflito entre componentes, um em oposição ao outro (Eisenstein, 1977, p. 176). Nesse sentido, para o cineasta russo, montagem consiste em criar conflitos que conduzam a uma dinâmica na qual, ao indicar certa recomposição visual, se permite um ponto de vista dialético de leitura para o espectador.

Da montagem entendida como conflito, surge uma nova fórmula de construção e visão do cinema e da sociedade. Segundo Didi-Huberman (2017b, p. 80), montagem é tanto método

moderno de conhecimento quanto processo formal, nascidos durante a guerra e da desordem do mundo ocidental. Não por acaso, toda a geração que viveu o entreguerras — como Eisenstein, Benjamin, Warburg, Bertold Brecht, dentre outros — criaram e pensaram por montagem.

Eisenstein identifica o princípio da montagem com o do ideograma, modelo de escrita tradicional na China, pelo caráter figural e associativo, já que o ideograma surge da amálgama de hieróglifos — elementos pictográficos (1977, pp. 165–166). Se na escrita chinesa ressalta o aspecto visual, a associação de ideias que deriva dos ideogramas age por imagens (Ghyka *apud* Campos, 1977, p. 105, nota 7). Eisenstein acresce à montagem, como citado, a ideia de conflito dialético (Campos, 1977, p. 71). Nessa direção, partindo do movimento dialético, o significado final do ideograma passa a ser produto, e não apenas soma das partes. Separadamente, cada hieróglifo corresponde a um objeto ou fato, mas sua combinação corresponde a um conceito, pois permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado. Nas palavras de Eisenstein: “o desenho da água e o de um olho significam ‘chorar’; o desenho de uma orelha perto do desenho de uma porta = ‘ouvir’” (1977, p. 167).

Segundo Ernest Fenollosa, que primeiro pensou o método ideogrâmico de composição poética (depois apurado por Ezra Pound), no processo de compor, coisas reunidas produzem uma outra, nova, mas que sugere relação fundamental entre aquelas — é este, aliás, o enunciado básico do ideograma (Fenollosa, 1977, p. 124). Assim, mais que as coisas em si, importavam suas relações, ou seja, o ideograma enquanto argumento relacional (p. 138). Portanto, a técnica de compor ideogrâmica baseia-se na justaposição analógica de elementos, segundo um critério seletivo e criativo, não de índole imitativa. A imagem resulta do poder de explorar combinações possíveis, para selecionar apenas aquela mais adequada para o autor. Eisenstein, alinhado a Warburg e Benjamin, insiste sobre o aspecto não-imitativo (no sentido de cópia da natureza) do ideógrafo, que cria relações, isto é, metáforas de contextos, não de coisas isoladas. A capacidade mimética, então, cede espaço para a capacidade imaginativa.⁷⁴

Com base nessas premissas, é possível falar em uma lógica relacional e ideogrâmica, em oposição à moderna, imitativa e classificatória:

De acordo com essa Lógica [tirânica] européia (sic), o pensamento é uma espécie de olaria. Cozeram-no em pequenas e rígidas unidades ou conceitos. Estes são empilhados em fileiras, segundo o tamanho, e depois rotulados com palavras para utilização futura. Utilização que consiste em apanhar alguns tijolos, escolhidos pelo rótulo adequado, e colocá-los lado a lado, numa espécie de muro chamado sentença, juntando-os com o cimento branco da

⁷⁴ A imitação alimentou artistas do passado, depois a modernidade trouxe a ideia de criação original. “O que distingue a modernidade é a crítica: o novo se opõe ao antigo e essa oposição é a continuidade da tradição” (Paz, 1996, p. 134).

copulativa positiva “é” ou com o cimento negro da copulativa negativa “não é”. (Fenollosa, 1977, pp. 141–142)

O estudo de Chang Tung-Sun (Campos, 1977, p. 78) mostra como Fenollosa, na crítica ao despotismo da lógica moderna (compartilhada por Eisenstein, que se insurge contra a visão da montagem como fileira de tijolos cimentados), soube colher inspiração na formulação do pensamento chinês, regida por uma lógica diferente da eurocentrada. A lógica eurocêntrica é a focada na identidade entre símbolos, palavras, imagens, pinturas, enfim, entre arte e natureza. A lógica relacional, contudo, ideogrâmica e, por isso, relacional, tende a criar imagens novas para representar a realidade. Não um “terceiro excluído”, mas uma imagem consistente na relação entre elementos. Uma forma inspiradamente dialética de pensar, pela qual a imagem diz, simultaneamente, isto e aquilo (Paz, 1982, p. 231).

Em síntese, a lógica da correlação corresponderia ao pensar por metáfora, oposta à tradicional lógica da identidade. Em vez de reproduzir a natureza, friso, trata-se de criar relações espaciais. É esse exatamente o método ideogrâmico de compor descrito por Fenollosa e por ele equiparado à metáfora: o uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais, ou, como quer Eisenstein, a passagem do pensamento por imagens ao pensamento conceitual (Campos, 1977, p. 41). Sob essa perspectiva, a metáfora pode ser também entendida como elemento da linguagem que conceitualmente indica algo imanente — que não é, mas é. Ou seja, é necessário manter o cuidado de tratá-la em sentido mais aprofundado, pois não se define apenas como mero recurso linguístico. A metáfora constitui e é parte do pensamento crítico-reflexivo, além de ser um recurso do pensar/escrever poético.

Em arremate, a lógica da correlação se aproxima da do coração, componente da razão poética que mantém intacta a heterogênea realidade, mesclando-se a ela pela imbricação entre metáfora e conceito. Mas aliado a isso, para ver o presente de uma perspectiva humanista, é preciso levar em conta a cultura como constitutiva do ser humano, o que significa considerar que o ritmo do mundo é som (o que se quer que ouça, aquilo que aparece) e concomitantemente silêncio (o que se quer calado, aquilo que é oculto). Via palavra escrita, a metáfora, no campo daquela lógica relacional, lida com essas duas alturas — sístoles e diástoles — da unidade da realidade. Nesse passo, a história do homem, ou tornar-se a ser homem constantemente, confunde-se com essa natureza de tanto ser quanto não ser.

Tendo em vista tais considerações, entendo que as manifestações artísticas e culturais das poetisas apresentadas nesta dissertação, bem como a de outros poetas, performers e artistas (como Luiza Romão, Francisco Mallmann e Irmãs Brasil, cujas obras selecionadas serão exibidas e analisadas na sequência) são contestatórias da realidade contemporânea brasileira e

latino-americana. Encontraram no espaço da ação política um lugar de aperfeiçoamento de suas imagens. E o alcance dessas produções se conecta com aqueles que, como eu, estão em busca de mudanças na realidade. Razão pela qual tanto ressoam em quem aprecia a obra artística quanto amplificam a voz daquele(a) que contesta, sob perspectiva crítica, posto que, no caso de Luiza, Francisco e Irmãs Brasil, são fotos duplamente performáticas — enquanto ação, em si, e, mais que isso, enquanto ação contestatória.

Releva notar que fotos meramente organizadas em moldura retangular (quadros) poderiam simbolizar apenas fragmentos de acontecimentos — as estéreis “memórias-quadros-penduricalhos”, para *européu ver*. Argamassadas em ritmo adequado e consciente, porém, formam a montagem. Uma série fotográfica, enquanto montagem, é uma forma de pensar o mundo criando algo diferente. Quando realizamos a montagem, selecionamos acontecimentos para compor a narrativa contada, então histórias diferentes poderão ser contadas se mudarmos os fatos, ou seja, se lançarmos luz a fatos antes desconsiderados.

Ainda, retomando a etimologia da palavra “metáfora”, do grego *metapherein*, traduz-se por “transportar”, sugerindo a noção de circulação. Se o sangue circula nas nossas veias, não seria descabido afirmar, ao menos metaforicamente, que ele circula nos objetos artísticos escolhidos para empreender meu exame — como se verá adiante. Afinal, sangue pulsa. Se nos ferimos ou somos feridos de alguma forma, se menstruamos: sangramos. Orientados à cura ou à contenção, estancamos o sangue. Depois, sangramos de novo. Estancamos. Fluxo, contrafluxo — podendo-se falar em refluxo, para indicar o conflito proposto por Eisenstein, para quem, consoante elabora José Carlos Avellar (2002, p. 8), construir a forma na obra de arte significa observar com atenção e usar, como ponto de partida, as características particulares do processo de montagem — a fusão, colisão, construção de uma ordem que corresponda à natureza humana entendida como imagem dialética que reúne as contradições do ser histórico-cultural que é o homem.⁷⁵

Ademais, apesar de intuitivas, merecem destaque as formulações de Karl Mannheim, ao advertir que a insurgência social e política só existe porque houve tradição antes: sua ruptura requer tensão e o que se sucede é a formação criativo-crítica da realidade (1993, p. 235). Da mesma forma, Didi-Huberman pontua que não haveria atlas (ou qualquer montagem) sem um antecedente arquivo de documentação histórica. Na mesma direção, vale resgatar as seguintes contribuições de Pound:

⁷⁵ Matos pontua que as imagens dialéticas “se aparentam a um *flashback* cinematográfico que permite a consciência da não-linearidade da história” (2010, p. 224). “O *flashback* pode advir também com a fotografia”.

A linguagem foi obviamente criada e é, obviamente, UTILIZADA para a comunicação.

“Literatura [e qualquer obra artística, inclusive visual] é novidade que PERMANECE novidade.”

[...] Esses [poemas, romance policial, fotografias, dentre outros] são fenômenos naturais que servem como fitas métricas ou instrumentos de medição. Não há “medidas” idênticas para duas pessoas.

O crítico que não tira suas próprias conclusões, a propósito das medições que ele mesmo fez, não é digno de confiança. Ele não é um medidor mas um repetidor das conclusões de outros homens.

KRINO, *fazer a sua própria seleção, escolher*. É isto que a palavra significa.

[...] Se alguém quiser saber alguma coisa sobre poesia [ou alguma obra de arte], deverá fazer uma das duas coisas ou ambas, I. É., olhar para ela ou escutá-la. (POUND, 2006, pp. 33–34)

Consequentemente, tem-se que a força do método de montagem reside no fato de a intencionalidade do espectador se fundir com a do autor. Por meio de suas próprias associações, o espectador cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir — no sentido de escutar — as proposições do autor (Eisenstein, 2002, p. 29). A mesma imagem, portanto, é criada ora pelo autor, ora pelo espectador. Eisenstein colocava o espectador no dispositivo crítico da montagem, mostrando que também possuía liberdade para escolher e pensar. De fato, escrita e leitura se complementam na compreensão do real.

O fato de se descortinarem escolhas diante de nós, caminhos possíveis de enxergar a realidade, denota que temos opções para conhecer e mesmo desconhecer nossas existências — daí a importância da montagem, tanto na escrita da vida quanto na sua experimentação. Apropriando-me dessa ideia de arte visual ideogrâmica, não como mera reprodução da natureza, antes como conflito, tratarei agora do que chamarei aqui de *hominideogramas* — neologismo obtido a partir da justaposição das palavras “hominídeos” e “ideogramas”, sendo hominídeos todos os seres humanos, vivos ou não — lembrando que o processo de rememoração convida a despertar os mortos. Isso porque a América entregue a Luiza, Francisco, Irmãs Brasil e demais corpos dissidentes certamente produz metáforas, mas a América não entregue também produz, e é contra as metáforas que reproduzem a hegemonia dominante que nos insurgimos.

Para entender na prática esse pensar por montagem que estou elaborando, escolhi criar uma sequência fotográfica que representa a metáfora do sangue. Não por acaso, a lógica do coração remete às figuras do fogo e do sangue. Para tanto, selecionei trabalhos de artistas que se manifestam sobretudo através da performance — Luiza, Francisco e Irmãs Brasil —, pois é pelo corpo que podemos pensar nossas existências, ainda que tal reflexão não se dê única e exclusivamente por meio da atividade performática. Como corpo e mundo mudam a todo

momento, percebemos o mundo através do exercício de nossa corporeidade. Tais trabalhos são justamente expressões de insurgência, metáforas que se opõem à ordem dominante, narrativas que tornam possível resistir a ela. A ideia é a de resgatar a história de colonização do Brasil a partir do ponto de vista de corpos historicamente colonizados — uma mulher, uma “marica” e duas travestis, cujas vidas não protagonizam a história hegemônica. Contar suas vidas é colocar em movimento tantas outras vidas que se misturam ao movimento circulatório de quem narra essas histórias (Battistelli; Cruz, 2019, p. 316), gerando visões diferentes e provocando, desta forma, transformações em quem as escreve e em quem as lê.

Joseph Beuys afirma que o vermelho é uma cor natural, uma força que se sobrepõe a qualquer materialidade possível, a ponto de construir não tanto uma cor, mas uma verdadeira substância plástica (*apud* D’Avossa, 2010, p. 20). Nesse sentido, para Beuys, fotografias são meios que transportam ideias — como circula o sangue em organismos vivos (D’Avossa, 2010, p. 14). Deveras, a história brasileira foi construída à base de muitíssimo sangue, líquido de cor vermelha viva que pode simbolizar vida ou morte. Sobre o movimento de circulação sanguínea da história do Brasil é que reside a minha proposta analítica, já que as fotos selecionadas, como será evidenciado, estão orientadas e balizadas pela metáfora do sangue.

“Sangria”, título do livro de poesia da poeta, atriz e slammer Luiza Romão, lançado em 2017, significa sangrar, perder sangue. Nele, Luiza propõe a leitura da história do Brasil pela perspectiva de um útero, ou seja, coloca o corpo feminino como narrador, tanto pela poética da palavra quanto pela da fotografia. Organizou o livro como narrativa, baseada nos ciclos menstruais e políticos e econômicos nacionais, o que fez com que considerasse as sanguessugas que, historicamente, desde a vinda lusitana, sugam nossos recursos, bem como a velha, já obsoleta, noção de que sanguessugas limpariam o nosso sangue. Sabemos que o Brasil foi constituído às custas de incontáveis estupros, principalmente de mulheres negras e indígenas. Neste viés, Luiza escreve o feminino a partir dessa dimensão histórica, expondo a colonização violenta tanto do Brasil quanto do corpo da mulher, em especial o da latino-americana. Curiosamente, “vermelho como brasa” é o nome do Brasil, em referência à tonalidade vermelha da madeira usada para tingir tecidos — o pau-brasil. Metaforicamente, o nome encerra todos os “paus” que tingiram de sangue tantas existências de mulheres subjugadas.

No prefácio da obra, Heloisa Buarque de Hollanda tece interessantes considerações sobre o trabalho empreendido por Luiza em “Sangria”, a saber:

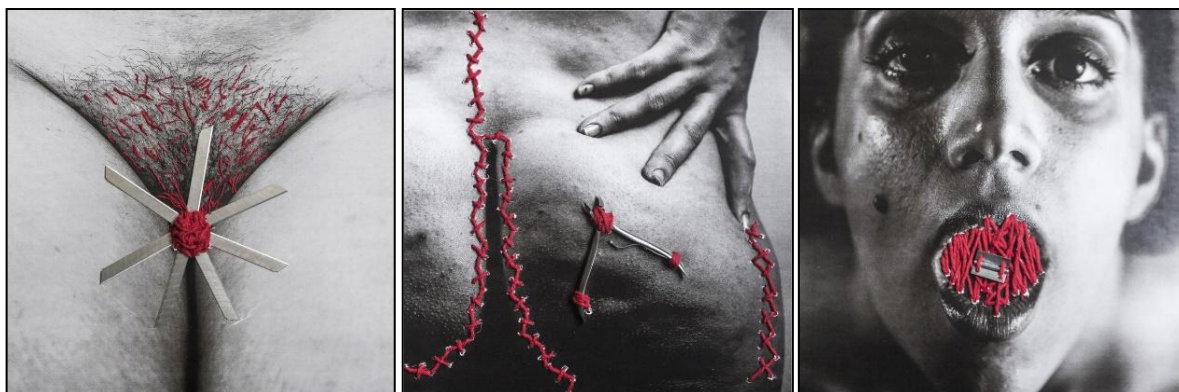
O ritmo deste trabalho se cumpre a partir da lógica de um calendário que descreve, com diferentes intensidades narrativas, os 28 dias do ciclo menstrual que conduzem o óvulo a suas fases decisivas para a reprodução da vida: a

gravidez ou a menstruação. É mais ou menos este o caminho de Sangria, que desliza em direção a um final incerto, que tanto poderá ser de construção ou de perda.

[...] Nas palavras da autora, “com este trabalho, procuro desvendar como a colonização, seus mecanismos exploratórios, repressões e golpes de estado, construíram sentidos do feminino, absolutamente silenciados e apagados”.

O caminho eleito foi o de ativar um processo de tecer contínuo (à moda das mulheres bordadeiras e tecelãs), entre o ciclo menstrual, ou seja, o organismo feminino a partir de sua potência reprodutiva e a revisita a episódios opressores da história brasileira. São 28 poemas/dias, revelações, ritos de passagem, *insights* políticos/históricos, dores, sangue. Sangria. (Hollanda, 2017, pp. 8–12)

Todas as fotos do livro, do fotógrafo Sérgio Silva, sofreram intervenções (costuras) de Luiza. Importante observar que as fotos estão em preto e branco, enquanto uma linha vermelha costura as intenções da artista, no sentido de mostrar, através do imagético, como se deu o processo de construção do Brasil. Ouso dizer que parecem pedras costuradas. Uma obra extremamente metalinguística, como se pode apreender das seguintes fotografias (foto 1 — dia 9, 1.^a Menstruação; foto 2 — dia 11, Culpa; e foto 3 — dia 16, 1.^o Estupro):



FONTE: Livro “Sangria”, de Luiza Romão.

Apesar de a ideia das fotos e performances ser posterior à escritura do livro, o projeto não nasceu de poemas esparsos. A autora o costurou desde o nome dos capítulos e poemas até o encadeamento dos textos. A primeira ideia de foto, conta Luiza, foi a da capa: uma boca costurada. Queria costurar cada capa, artesanalmente, para que o leitor tivesse que rasgá-la para abrir o livro e poder ler. No entanto, como isso seria inviável — em termos de distribuição e mesmo financeiros —, acolheu a sugestão do designer da obra, Daniel Minchoni, fotografou a própria boca e depois costurou a foto (Slam Pé Vermelho, 2021). No processo de feitura do livro, Luiza também passou a refletir sobre os “buracos” do corpo da mulher e sua relação com a dominação masculina, o que fica bastante explícito nas fotos selecionadas. Enquanto a mulher deve manter a vagina e o ânus abertos, mas a boca fechada, o homem mantém o ânus fechado

e a boca bem aberta, que é o local em que o poder se estabelece (Slam Pé Vermelho, 2021). Destaco que esta última afirmativa se aproxima do mapa elaborado por Varejão, discutido no item 3.1.

Na primeira foto, um objeto feito com lâminas costuradas por linha vermelha aparece fincado na vagina de Luiza, causando estranheza e certo desconforto visual. Os pelos costurados em vermelho, a mesma cor do material que prende as lâminas, poderia evocar a atitude de manter os pelos pubianos, isto é, sem depilar ou raspar com lâmina, como, aliás, ainda exigem muitas pessoas conservadoras em nossa sociedade como sinal de feminilidade. Ainda, conforme depõe a poeta no poema “1.^a Menstruação”: “quando virei mocinha/ não teve luxo/ não teve pompa/ só as trompas/ anunciando sangue/ ‘será vermelho seu caminho pisado quando roxo/ sempre novo/ mês a mês por entre as pernas/ escorrerão as partes’// então vieram os modes/ as modas/ os modos/ de cruzar os pés/ maquiar a boca calar a palavra (...)// (...) pra mocinha não levo jeito/ falta mão/ sou seios livres/ sem fotodepilação” (Romão, 2017, p. 44).

Na segunda, a costura com vários xises, demarcando as curvas do bumbum de Luiza, ganha outra dimensão com o alicate costurado na nádega direita, pois o alicate, objeto tão integrado ao universo feminino, ao mesmo tempo remete ao bisturi — instrumento com o qual se assemelha bastante e associado a processos interventivos no corpo da mulher —, bem como transmite a impressão de tortura. De fato, o breve, porém infinito, poema “1.^a Culpa”, questiona a culpabilização social que a sociedade machista atribui às mulheres por serem violentadas: “quarenta de cintura/ trinta de quadril/ quantos suicídios/ cabem numa fita métrica”.

Na terceira, uma vez mais, a boca que é calada, silenciada, costurada com fio de sangue, surge unida a uma dobradiça, que, em tese, serviria para abrir e fechar uma porta, no caso a boca, mas talvez indique o desejo de alçar voz frente ao silêncio a que é violentamente submetida. A poesia “1.^o Estupro” encerra a percepção de colonização dos corpos femininos, que é justamente a conclusão de Luiza quando se fala em narrativa do Brasil: “sobre o vulto da menina desacordada/ se inaugurou as primeiras sesmarias” (Romão, p. 67). Percebe-se que a poeta-tecelã divide o espaço com a poeta-insurgente, determinada a mostrar a história a contrapelo.

Em análise do trabalho do segundo artista selecionado, elegi as seguintes fotografias (Mallmann, 2020, pp. 37, 53 e 38 — de autoria de Douglas Azevedo, Mallmann e Luana Navarro, em respectivo, sendo que tanto o objeto artístico da segunda foto quanto a bandeira da terceira foram produzidos pelo próprio Francisco):



FONTE: Livro “América”, de Francisco Mallmann.

“América”, do artista e pesquisador interdisciplinar Francisco Mallmann, performado em 2019 e publicado como livro de poesia em 2020, “é uma tentativa de articular em palavra-corpo as possibilidades de estancar a sangria” (Selvática). Embora publicado como livro de poesia, “América” foi escrito como dramaturgia em 2018. Francisco quis criar um texto para ser lido em voz alta. Por isso, ele aparece nu na primeira foto, que integra o livro, de costas para o público, fazendo a leitura performática da narrativa que constrói através de imagens possíveis para a América com a qual ele mantém uma relação particular e evoca no texto.

Trata-se de um trabalho voltado às violências fundantes da América Latina, território invadido e invariavelmente colonizado. Nele, Francisco se dedica a escrever a partir de marcadores coloniais raciais e de gênero, pesquisando certa desestabilização desses marcadores, da produção ininterrupta da diferença, inclusive no que diz respeito ao modo de nomear tanto a si mesmo quanto aos seus trabalhos. Sua escrita faz convergir, portanto, a crítica à colonialidade e à crítica própria poesia. É um jeito filosófico de olhar para a historicidade e os processos de violência pelos quais somos formados (Editora Urutau, 2020).

Francisco explica que o vermelho é importante em seus trabalhos, porque a cor o inspira nas criações, fazendo-o pensar nos rastros de sangue (Editora Urutau, 2020). O artista conta, ainda, que certa vez sonhou com uma biblioteca em que os livros estavam manchados de sangue. Inspirado no sonho, pegou alguns livros, queimou, sujou de tinta vermelha, simulando rastros de sangue, e produziu um objeto artístico que entregava às pessoas nas performances de “América”, contendo a frase “Tu me debes una historia, América”. Também digitalizou essa fotografia e colocou no livro (conforme retratado na segunda foto).

Em cena, um corpo nu, andrógino, miscigenado performa uma discursividade que mobiliza a noção de dívida. “Tu me debes una historia, América” é a síntese de um gesto que cobra a possibilidade de inscrição de novos imaginários para corpos marcados, estigmatizados e silenciados.

AMÉRICA torna central as discussões acerca dos corpos latino-americanos, fruto de uma violência histórica, colonial, racista e homofóbica. (...) Estão interseccionados discursivamente a escravidão, o genocídio indígena e a ditadura militar: violências fundantes e decisivas em nossas sociabilidades, subjetividades e imaginários. (Selvática)

Por isso é que “América” carrega a ideia de revisão, no sentido de preencher as lacunas históricas e, portanto, poéticas, sobre os imaginários possíveis e impossíveis que envolvem as vidas silenciadas. Escreve Francisco, em forma de poesia: “quando um homem desconhecido já te rasgou a pele/ e você imagina as mãos de um homem desconhecido/ é preciso saber que o mundo/ te deve ainda/ outras imagens e/ outras mãos/ é preciso cobrar do mundo/ outras imagens e outras mãos” (Mallmann, 2020, p. 50).

Por fim, Francisco produziu também a bandeira da terceira foto, com a seguinte frase: “AMÉRICA ÉMARICA” — em que “é marica” funciona como anagrama de “América”. Tem a ver, segundo o escritor, com reencontrar as irmãs na história e pensar a colonialidade a partir de uma inevitável perspectiva de gênero (Editora Urutau, 2020). Pode-se afirmar, inclusive, que a bandeira sintetizou a formulação do trabalho proposto por Francisco. Nas palavras do artista curitibano:

Durante a feitura do texto, eu achei esse termo “marica”, que de alguma forma está no trabalho porque é esse sinônimo para bicha no espanhol, mas que também já está incluído em várias regiões do Brasil. E aí quando eu achei a palavra marica dentro de América, aquilo me levou para lugares tão fortes sobre isso que a gente está reivindicando e fazendo... É uma história de tanta negação, e então ver no interior desse continente que a gente habita, com toda a contradição, e que é invadido, com genocídio atrás de genocídio, achar ali a palavra que de alguma forma nos designa, encontrar ali dentro foi muito forte e eu pensei que eu gostaria de tornar isso uma materialidade expositiva, uma materialidade da ordem da instalação. (Mallmann, 2021)

Na orelha escrita por Miro Spinelli, constam ainda os seguintes esclarecimentos:

América: diálogo entre carne e terra, ou o momento em que, ao saber-se território invadido, penetrado e virado, o corpo descobre-se carne. América: trauma/memória secular, veias abertas, sangue que não estanca. América: sangue sobre terra: feitiço. América: tremor enfurecido que vem do centro da terra cobrar cada gota de sangue jorrado, cada grama de minério extraído. América: tu me debes. América: o continente está para a terra como o corpo está para a carne.

Em *América*, Francisco atenta o impossível: separar as carnes com as próprias mãos, diferenciar o sujeito de quem o sujeita. O fracasso é iminente, e é por isso mesmo que *América* carrega em si o paradoxo inescapável da subjetividade colonial pela lente dos vencidos: se esse mundo segue, por via de outras mãos (outras naus), fazendo de nós aquilo que não somos, se a retomada ao corpo tem de passar antes pelo seu desfazimento, então a subjetividade por si só não pode nunca ser ponto de chegada. (Spinelli, 2020)

Ainda, fomentando o ciclo inventivo das nossas histórias, foi publicada, em 18 de abril de 2023, a 3.^a edição da Revista Vetor Magazine, que traz foto de Matheus Lima na capa, em

que as irmãs travestis Viní Ventania Xtravaganza e Vitória Jovem Xtravaganza, conhecidas como “Irmãs Brasil”, dupla de artistas e performers, aparecem retratadas com os corpos pintados de vermelho, em contraste com a bandeira do Brasil opaca ao fundo:



FONTE: Site da Revista Vetor Magazine.⁷⁶

Como sintetizam as irmãs: “duas demônias, duas existências enquanto travestis pintadas de vermelho para simbolizar esse lugar de país que mais mata travestis no mundo” (Xtravaganza; Xtravaganza, 2023). A escolha da foto demonstra a assunção de um posicionamento de luta contra o sistema posto, colocando o sangue à frente desse Brasil opaco narrado por Viní, Vitória, Francisco, Luiza e tantos outros corpos de existências invisibilizadas. A ideia que fica, se lembrarmos do poema “Segredo”, de Mayara, e do haicai de Millôr, é a de que entre gotas de sangue há um sofrimento que jorra das veias abertas da América Latina: sinta, entre uma gota e outra, a tinta do sangue espirra. Sim, a ferida colonial não cessa de espirrar sangue.

Tal qual evidenciado no primeiro capítulo, em oposição à ideia de progresso, Benjamin propõe uma nova forma de compreender a história humana, consistente em escrever a história a contrapelo, ou seja, do ponto de vista dos vencidos. Assim, há, de um lado, a história contada pelos instrumentos oficiais (visão dos vencedores, que dá aos soberanos, como herança, as conquistas anteriores); de outro, a história descartada dos vencidos. Aquela, abordagem linear e progressiva da história, alia-se aos vitoriosos: contenta-se com o estabelecimento de sentidos causais entre vários momentos da história, como se fosse uma sequência contínua de capítulos de um livro de história (Simi, 2014). Contudo, a montagem pensada sob a perspectiva do método ideográfico opõe-se a essa operação simplista. Há muito a ser descoberto nas relações

⁷⁶ Disponível em: <https://readymag.website/u2386910613/4215659/>. Acesso em: 22 abr. 2023.

travadas entre fatos históricos, mormente fatos não abordados nos livros de história. “Porque afinal”, escreve a poeta polonesa Wislawa Szymborska, “cada começo/ é só continuação/ e o livro dos eventos/ está sempre aberto no meio”.

À vista disso, refiro o poema “estimativa” (2021), de Suélen, poeta que tem atuado na cena literária maringaense:

estimativa

o peito rasga por dentro
pra não rasgar por fora
e às vezes rasga por fora
porque o dentro
trapo sem chão

mais dias menos horas
entenda que sou feita de tretas
gretas e 1 nó enorme
desembola e embola

pedaços inabitados que tremem
no café, de alegria
às 15h, de terror
aos 26, de cansaço

vaza daqui
te apressa, se é inteligente
pula do trilho, que sou trem
desconcertada
se afago, afogo
destransa
teu engano e nem acena

não te misture com o meu
trago e estrago
me assusta dividir a flor da pele
e ainda que não tenha percebido
minha borda é extrema
sem unção

mas se for pra mergulhar
te atire de cabeça
sabendo que há lonjuras
a decida é funda
e nada
porque eu não aprendi
vir à tona

A poeta estima que o peito, clímax de erupções vulcânicas, rasga por fora e por dentro. Dentro, não há caminho firme para pisar, senão pedaços concretos de sensações que se chocam, solitárias, gerando vulcões. Intensa, ela é trem que passa sem aviso. Por conta das vértebras

quebradas, o abalroamento é iminente. Sua borda é extrema, mas quem quiser alcançá-la deve mergulhar e nadar em sua profundidade. Ainda que não saiba como vir à superfície e contar a própria história, o poema é um pedido de socorro e um convite à imersão em sua América: vocês, que me devem uma história, façam o favor de me ouvir. Talvez um pedido parecido com o de Mayara, no sentido de convidar a coletividade para o “girar sujo do mundo”.

A tensão que surge da rejeição da história como trajetória linear nos leva a criticar as crenças geradas pelos vitoriosos, possibilitando contestar o *status quo*. De tal modo que passado e presente não mais estão separados por opostos — misturam-se no movimento em que, segundo Benjamin, o pensamento é pausado em uma constelação saturada de tensões (Simi, 2014). Tensões que emergem desse novo olhar à história como reveladora não só de uma única história, mas diversas outras — inúmeras, no mais das vezes descartadas. Por isso, insisto na necessidade de prestarmos atenção às maneiras com que nos apropriamos das existências, afinal, de quem é a história enaltecida quando retomamos ou refazemos eventos do passado? Devemos sempre nos perguntar, como Benjamin, o seguinte: nas vozes que ouvimos agora não há um eco das vozes que foram silenciadas? “Talvez a consciência histórica e necessidade de transcender a história não sejam mais que os nomes que agora damos a esse antigo e perpétuo dilaceramento do ser, sempre separado de si, sempre em busca de si” (Paz, 1982, p. 347).

Em poema sem título (2023), Kênia Bergo, além de pulverizar a própria existência — na busca de outras formas de som —, questiona exatamente esse passado presentificado em uma história que, eivada de silenciamentos e apagamentos, não a contempla:

Onde moram as outras que fui?
Para que eu possa visitá-las
Uma por uma
Às vezes as ouço gritar todas de uma vez
Dentro de mim

Ao suscitar a heterogeneidade do ser, ou seja, ao revelar aquelas mulheres que foi, é e será, a poeta projeta a sua identidade na pluralidade que a constitui, em busca de um eu que, embora fragmentado, a todo momento se reconfigura em ricos e inusitados mosaicos.

O ritmo da história, então, não é feito só de som. É também feito de silêncio. Montagem, desmontagem, remontagem: relação da alternância fluida entre sons e silêncios. Quando se ouve o que antes era quase inaudível, vozes historicamente apagadas não mais se calam, encontrando fôlego, muitas vezes, em expressões culturais artístico-políticas contestatórias, críticas, que operam como metáforas. Nesse sentido é que estancar *es cantar*.

Luiza, Francisco, Irmãs Brasil, Ana, Claudine, Estela, Gabriela, Kênia, Mariana, Mayara, Michelle, Vanessa e Suélen são não o anjo benjaminiano da história, mas, com licença poética, alguns dos anjos tortos da história brasileira.⁷⁷ Assim como Kairós, carregam uma balança que pende, em minha leitura, para o lado da cultura e, pois, do homem. Cada um deles, na tentativa de, sendo contemporâneos, conter o sangramento histórico a que foi submetido o Brasil, encontrou seu próprio jeito de contar a história do país. No caso de Luiza, Francisco e Irmãs Brasil, quatro artistas que usaram a poética fotográfica para “rasgar o verbo”, isto é, dilacerar a palavra posta e fazerem a palavra sangrar. A arte como consciência daquela separação e tentativa de reunir o que foi separado, em novas e incompletas formas.

Discorrendo ainda sobre a metáfora do sangue, interessa lembrar que vermelho significa “que tem cor semelhante à do sangue”. Pound (2006, p. 27) definiu “vermelho” em chinês para explicar o método ideográfico, não usando a tinta desta cor, mas a justaposição de pinturas abreviadas de “rosa”, “ferrugem”, “cereja” e “flamingo” — que traduzem sensações vinculadas metaforicamente à ideia de vermelho. Para mim, se fôssemos compor um ideograma para vermelho, partindo das discussões levadas a cabo neste trabalho, especialmente no presente subcapítulo, teríamos:

**SANGUE
MULHER**

**PAU-BRASIL
MARICA**

Essa a história de *Nuestra America*.

Por fim, empresto do espanhol a palavra *nosotras*, que significa *nós mulheres latino-americanas*. No capítulo precedente, apresentei a entrevista realizada por Didonet com a planta *Ojos de poeta*, considerada invasora por poder se espalhar rapidamente pela força dos ventos. Apesar da aparente contradição entre o rótulo de invasora e o nome popular Olhos de poeta, declara que a classificação de planta invasora despertou nela a vontade de invadir ainda mais os espaços que não lhe pertencem, aos olhos humanos, o que gerou o manejo de seu cultivo, afinal, suas sementes têm a capacidade de migrar e se proliferar (Didonet, 2022, p. 489).

Ora, da epígrafe a este item, a imagem botânica das plantas saxífragas evoca a figura de pequenas vidas capazes de furar pedras e crescer, apesar da dominação, inspirando movimentos insurrecionais (Mondzain, 2025, p. 3, nota 3 do tradutor). Como pontuado, insurgências, além de conectarem mundo atual e possível, operam como performances contestatórias, conforme

⁷⁷ Referência ao “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade: “Quando eu nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida”. A palavra “gauche”, de origem francesa, significa “esquerdo”, e parece indicar quem é diferente da maioria padronizada.

nelas se vive a própria luta. Trata-se de criar um estado sísmico no nível dos corpos humanos. Aliás, a composição do visível com as margens do imperceptível “é uma arma com a qual podemos identificar novas estratégias de resistência e transformação” (p. 4), e confiar naqueles gestos que manifestam tensão, “uma temporalidade de resistência sustentada”.

A poesia, ao nos colocar no sentir da metáfora, torna-nos capazes precisamente de ver o tempo com olhos de poeta. Entre *ojos y hojas*, entre som e silêncio, entre claro e escuro, entre *nosotras*. Entre: a poesia está aberta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A palavra dissertar, de origem latina, é formada pelo prefixo *dis-*, que indica separação, e pelo verbo *serere*, que significa constelar palavras.⁷⁸ Seria uma curiosa coincidência se não soubesse que, do ponto de vista sociológico, o olhar sobre a realidade é transformado na medida de nossas buscas. Sensíveis a elas, passamos a entrevê-las em nossa experiência, percebendo relações que misteriosamente as conjugam em construções dotadas de sentido. Esse processo, não obstante incrível, é igualmente irreversível. De fato, aproximações e rupturas regeram o passo da minha pesquisa — acadêmica, por óbvio, mas profundamente pessoal. Conheci pessoas, paisagens (inclusive paisagens dentro de pessoas), me afastei de outras; assim como recebi e elaborei novas ideias, descartei outras, abandonei antigas ou apliquei a elas novos vernizes. Dialética, portanto, esta dissertação foi sendo costurada a muitas pedras. Só não sei se fui eu que escolhi a poesia ou se, bem antes disso, ela já estava em toda parte — parte do todo.

Outra, aliás, não foi a tônica da investigação, pois desde o princípio tenho dito que os fatos, portanto a história, a cultura e o próprio homem, não têm uma essência *a priori*, antes têm seus sentidos construídos a partir da interpretação crítica da realidade, que não pode jamais prescindir da imaginação, base do pensamento poético, metafórico, por montagem ou mesmo por imagens. A seguir, não pretendo retomar sinteticamente os aspectos trabalhados ao longo deste texto-atlas, mas apenas desenhar uma possibilidade de leitura.

Em uma espécie de mapa (sedi)mental, posso dizer que o primeiro capítulo tratou da ideia de tempo; o segundo, da de cultura; o terceiro, da de metáfora — todos tangenciando as noções de história, modernidade, (de)colonialidade, humanidade, linguagem, arte, palavra (escrita), metáfora, enfim, tudo que compõe a poesia, mas na chave das Ciências Sociais. Se atravessam, dependem e até descendem umas das outras, sem desconsiderar a luta dos opostos que a poesia transforma em unidade, ritmo, imagem. A conexão entre tensões é a justa dimensão do poético que integraliza o Ser — as quais, preservadas sem resolução, mantêm vivo o mistério.

Desde o encontro entre Europa e América, e o decorrente nascimento da razão moderna, a experiência humana foi reduzida à europeia. Para tanto, o tempo foi alterado: o passado de todos os homens passou a ser situado no futuro, coincidente com o ideal europeu. Em paralelo, contudo, na América Latina o tempo permaneceu como possibilidade de outra racionalidade,

⁷⁸ Consulta feita em: <https://origemdapalavra.com.br/pergunta/etimologia-262/>. Acesso em: 27 ago. 2025.

consciência que compõe a sensibilidade latino-americana sobre a fratura colonial que habitamos e define a singularidade de nossa cultura: como a dominação requer constante manutenção, toda vez que entra em crise ela abre brechas, momentos em que as nossas irrupções descortinam a possibilidade de atribuir novos sentidos históricos ao mundo em que vivemos. A modernidade, então, produz dominação e, ao mesmo tempo, abre espaço para a libertação, ou seja, ainda que fosse a sua pretensão, não é um campo tão fechado assim, mas, pelo menos de um viés crítico, um mar de potencialidades.

Pensar o surgimento da América como verso necessário da criação da Europa importa para entender a cultura como aspecto da colonização e da colonialidade. Além disso, essa visão eurocêntrica pressupõe que a Europa foi forjada do zero, ao passo que, no limite, a história é o contínuo processo de trocas culturais, ou seja, de seguidas e simultâneas transculturações. Tanto que a mundialização recente teria acirrado esse processo cada vez mais inevitável. A propósito, segundo Ianni, com o acirramento dessa globalização, “o mapa do mundo revelou-se movediço e [mais] quebradiço, refletindo uma espécie de megaterremoto, simultaneamente geoistórico, econômico, político e cultural” (1998, p. 27). Isso porque, “quando se abalam as bases sociais e mentais de referência de uns e outros, todos são desafiados a repensar as suas práticas e os seus ideais, compreendendo as suas convicções e as suas ilusões”.

A tônica da colonialidade, baseada na noção de raça para subjugar culturas distintas da eurocentrada, ainda hoje se faz presente, por isso a decolonialidade despontou em meu estudo como método de resistência, porquanto propõe a construção de uma racionalidade própria, a partir de epistemologias periféricas. Novamente esclareço que desde o princípio o meu objetivo não foi o de analisar mulheres poetisas enquanto sujeitos, nem o de criar marcadores indicativos de raça, gênero ou qualquer outro; a intenção sempre foi a de olhar, com olhos livres, para os poemas, isto é, o que apresentam as escritoras de Maringá por meio de seus textos. Esse o maior desafio da pesquisa. Por isso, tive o cuidado de não classificar as poesias, não realizar interpretações cerradas nem simplesmente pressupor que toda poesia é contestatória. Assumi a postura de tentar perceber essa possibilidade de leitura de seu conteúdo em uma perspectiva decolonial. Em outros termos, não tomei partido, e sim admiti a decolonialidade como método. Mas o pensamento decolonial não foi, para mim, uma resposta, até porque afirmar isso seria contrário à própria verve decolonial.

Nesse contexto, a perspectiva benjaminiana desenvolvida no início da pesquisa ganhou eco, porque produz uma alteração na percepção europeia de tempo enquanto progresso e linearidade para a de um tempo carregado de agoras, voltado à atualização do passado no presente. Atualização que se dá pela utilização da metáfora como forma de pensar e conceber a

realidade, tal qual desenvolvida pelos autores trabalhados, em especial por Gramsci. Em síntese, a realidade histórica captada em determinado momento é uma entre outras possíveis, e a utopia é a chama que acende sempre um horizonte de reconstituição do sentido histórico da sociedade.

Pensar e criar o novo, portanto, é necessário, e Gramsci traz uma reflexão importante sobre a cultura enquanto constitutiva do ser humano. Fui construindo meu problema de pesquisa a partir desse entendimento da realidade e da potência transformadora que temos diante de nós, em especial através da poesia. Daí Benjamin propor a nova barbárie para, inserida no devir, escovar a história a contrapelo. Uma vez colocada a produção poética contemporânea na rota da construção de epistemologias diversas da eurocêntrica, percebi que as poesias selecionadas para compor meu acervo documental se opõem ao discurso hegemônico que tem permeado a leitura e a escrita do mundo. A poesia, então, surge como ferramenta decolonial. O poeta, ou o costureiro de pedras, é precisamente aquele que consegue ver essa totalidade do real, ambígua e heterogênea, que inclui diversas versões históricas existentes, muitas vezes até contraditórias entre si, costurando pedras (realidade colonial, história ignorada dos vencidos) e flores (que furam o asfalto, revelando a delicadeza da poesia, e também sua força de resistência).

Se a teoria crítica, de um lado, fornece uma concepção crítica do conceito de história; a teoria decolonial, de outro, oferece um método crítico para pensar a experiência, que para Benjamin assiste ao seu declínio desde a Primeira Guerra Mundial. De fato, a ciência moderna desconfia da experiência. Converte a experiência em método, separando-a do conhecimento. Mas a experiência humana, diferente do experimento, é singular; produz diferenças. Por isso, em vez de metodologia, é “uma abertura para o desconhecido” (Bondía, 2002, p. 00).

Com o fim da experiência, é possível pensar a cultura a partir das ruínas do passado, pela ótica subalterna, já que do passado só temos acesso à imagem. Se Narciso soubesse que entre ele e sua imagem havia mediação, provavelmente não teria morrido. No fim das contas, a pobreza da experiência em Benjamin é a pobreza da alma. A modernidade capitalista, supondo a luz máxima, confiscou o espaço de experiência e o horizonte de expectativas, além de impor a temporalidade da dominação. A partir dela, entendemos a linguagem apenas como ordens, e não como exercício criativo do pensamento que ela faculta (Matos, 2010, p. 204). No entanto, sobretudo desde as reflexões de Zambrano e Gramsci, é possível reconhecer a sensibilidade como modo de conexão do homem com a realidade e, conseqüentemente, a potência metafórica da linguagem.

Se com a modernidade perdemos a experiência, contemporaneamente temos a chance de associarmos a humanidade à possibilidade de experiência, em especial do que eu chamaria agora, finda a pesquisa, de experiência poética, que nada mais é que poder ser integralmente no

mundo. Do cúmulo de ruínas e da faculdade de imaginar, podemos criar imagens outras no espelho em que buscamos a nós mesmos ou, mais que isso, produzimo-nos.

Como observa Matos, “se o mundo moderno é para Benjamin a perda da experiência e, por isso, também, catástrofe em permanência, é porque a experiência não procede do já vivido ou do que a nós foi transmitido, mas também dos sonhos de uma época” (2010, p. 210). Isto é, a experiência constitui algo que não foi vivido, e revivê-lo é “a experiência revolucionária”. É justamente a sensibilidade que permite perceber a constelação favorável e capturar a oportunidade, assim como fizeram os modernistas em 1922 — medindo forças com o destino, “porque não procura acelerar o tempo ou dominá-lo, mas espreita, hesitante, sua chance” (p. 212).

Realmente, não temos acesso ao passado. Como a imagem que temos dele não coincide com o que ele necessariamente foi, ela pode ser lida e relida sempre, de maneira a tentar decifrar-se o que ela *pode ter sido*. Esse *pode ter sido* é na verdade o que *pode ser*, atualmente, enquanto interpretação no aqui e agora, desde um ponto de vista situado, experienciado, posicionado. Como Emicida buscou, no show que fez no Teatro Municipal de São Paulo, acerca do que é ser moderno hoje. Por isso é que Gramsci nos diz que a condição humana é cultural, não essencial, embora imanente. Pode mudar caleidoscopicamente.

Tratada a humanidade como processo que se dá partir do (e no) devir histórico, possível concluir também que a suposta essência do homem se formula como escombros. Eterno poder ser que é, aqui e agora, o que decide expressar poeticamente. Aliás, conscientes de sua potência, quando as poetisas se apropriam da caneta para escrever seus textos, imprimem “a poética da re-existência, isto é, daquela que se reergue após as mortes sucessivas que lhe atingem” (Leal, 2025, pp. 7–8).

Por fim, destaco que Alves trouxe à tona algo evidente, mas nem sempre percebido por nós, pesquisadores. No meu caso, este trabalho acadêmico foi — e é — *com* (e não sobre) as poetisas de Maringá, além dos demais artistas estudados, escritores, outros poetisas, pensadores, colegas de profissão, enfim, todos os indesejáveis que, a meu ver, estamos lutando para sair dos contornos traçados no chão da história pelos europeus, como nas cenas de crime dos filmes em que se marca a posição da vítima. Para isso, usemos a imaginação a fim de, improvisando a cegueira, aquilatar velhos e novos espaços, utopicamente, de forma a simular a sombra nos vazios da linearidade histórica. Sombra que, aos poucos, será preenchida por nossa existência material.

Os poemas que eu trouxe não elucidam, não explicam, senão revelam o ser das poetisas, situando o que está escondido — em termos de compreensão. Em vez da totalização do real,

buscam assinalar as brechas, possibilidades despercebidas, expressando-se como desvio. Pois só há luz porque há escuro. Fomos forjados como sombras para que a Europa brilhasse. Mas é pela experiência que damos sentido ao mundo. Arte, cultura e poesia são maneiras concretas de produzir visibilidades, no sentido de percepções da realidade distintas da hegemônica, pois promovem a prática de novas articulações com a experiência sensível. Como dito, a condição humana consiste em poder ser, e a criação poética é uma dessas possibilidades de falar o que se está sendo, enquanto comunicação de uma experiência em que tal condição se manifesta.

Clareiras abertas pela imaginação, os poemas são o ser na realidade. Na poesia, portanto, o homem realiza a sua humanidade e pode transformar o real. Quando voltamos a ler a história da colonialidade, encontramos novas maneiras de entender o contemporâneo. Cabe exatamente ao intérprete/leitor construir sentido(s). Por mais que entendamos a poesia de certo modo, por exemplo, ela é ressignificada a cada poeta, a cada poema, a cada leitura. Por isso insisto em afirmar que a cultura está vinculada à experiência. Se vivemos, hoje, um prolongamento daquilo que começou com a modernidade, é porque não houve ruptura. A guerra se deslocou para o campo da linguagem — palavra a palavra, e não somente corpo a corpo, no campo de batalha. No *front* contemporâneo, quando a palavra é poesia, significados históricos culturais assumem perspectiva.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Camila Araújo. (2020). *E se experimentássemos mais?: contribuições não técnicas de acessibilidade em espaços culturais*. 1. ed. Curitiba: Appris. (Educação e cultura).
- ACOSTA, Alberto. (2017). Prólogo — Descobrimos a raiz racista de Nuestra América. In: NADAL, Paco Gómez. (2017.) *Indios, negros y otros indeseables — capitalismo, racismo y exclusión en América Latina y el Caribe*. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- AGAMBEN, Giorgio. (2009). *O que é ser contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos.
- AGAMBEN, Giorgio. (2018). *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano e Patricia Peterle. 1.^a Edição. São Paulo: Boitempo. — (Recurso digital).
- ANDRADE, Oswald de. (2011). *A utopia antropofágica*. 4.^a Edição. São Paulo: Globo. — (Obras completas de Oswald de Andrade).
- ANZALDÚA, Gloria. (2000). Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, Santa Catarina, v. 8, n. 1, pp. 229–236. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 7 out. 2024.
- ARDITI, Benjamín. (2012). *Las insurgencias no tienen un plan, ellas son el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes en 2011*. Tradução: Julia Constantino Reyes. *Debate Feminista*, v. 46, pp. 146–169. Disponível em: <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2012.46.933>. Acesso em 19 abr. 2023.
- ARENDT, Hannah. (2008). Walter Benjamin (1892-1940). Homens em tempos sombrios. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras. — (Recurso digital).
- ANTUNES, Arnaldo. (2009.) *Envelhecer*. In: Iê Iê Iê. São Paulo: Rosa Celeste. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0id6R4KfSNM>. Acesso em: 22 jul. 2024.
- AULETE. (2007.) Dicionário online Caldas Aulete. Disponível em: https://www.aulete.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=o_que_e.
- AVELLAR, José Carlos. (2002). Introdução — $E = mc^2$. In: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão: José Carlos Avellar. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- BARATTA, Giorgio. (2011). *Antonio Gramsci em contraponto: diálogos com o presente*. Tradução: Jaime Clasen. São Paulo: Ed. Unesp.
- BARATTA, Giorgio. (2004). *As rosas e os Cadernos — O pensamento dialógico de Antonio Gramsci*. Tradução: Giovanni Semeraro. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- BATTISTELLI, B. M.; CRUZ, L. R. da. (2019). A experiência da escrita a partir de um diálogo entre Conceição Evaristo e Walter Benjamin. In: SOUZA, R. T. de; et al. (orgs) *Walter Benjamin: estética, política, literatura, psicanálise*. Porto Alegre: Editora Fi. Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/246916/001147167.pdf?sequence=1>. Acesso em 10 abr. 2023.

BENJAMIN, Walter. (2020). *Sobre o conceito de história: edição crítica*. Organização e tradução: Adalberto Müller; Márcio Seligmann-Silva. 1.^a Edição. São Paulo: Alameda.

BENJAMIN, Walter. (1989). Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: J. Carlos Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, pp. 103–149. — (Obras Escolhidas v. III).

BENJAMIN, Walter. (1987a). Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3.^a Edição. São Paulo: Brasiliense, pp. 222–232. — (Obras Escolhidas v. I).

BENJAMIN, Walter. (1987b). O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3.^a Edição. São Paulo: Brasiliense, pp. 197–221. — (Obras Escolhidas v. 1).

BENJAMIN, Walter. (1987c). Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3.^a Edição. São Paulo: Brasiliense, pp. 114–119. — (Obras Escolhidas v. 1).

BENJAMIN, Walter. (1987d). Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, pp. 239–240. — (Obras Escolhidas v. 2).

BENJAMIN, Walter. (1987e). Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3.^a Edição. São Paulo: Brasiliense, pp. 91–107. — (Obras Escolhidas v. I).

BENJAMIN, Walter. (1970). A capacidade mimética. In: CHACON, Vamireh. (Org.) *Humanismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp.47–52.

BOLZ, Norbert W. (1992). É preciso teologia para pensar o fim da História? *Revista USP*, n. 15, pp. 24–37. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/25664>. Acesso em: 20 jun. 2024.

BONDÍA, Jorge Larrosa. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução: João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de educação*, n. 19, jan.-abr., pp.20–28.

BONETTI, Nydia. (2017). *De barro e de pedra*. Ilustração: Natália Gregorini. Bragança Paulista-SP: Editora Urutau.

BUENO, Wilson. (2022). *Mar paraguayo*. Edição crítica e comemorativa organizada por Douglas Diegues, Adalberto Müller. Estabelecimento de texto: Adalberto Müller. Pesquisa e iconografia: Luiz Carlos Pinto Bueno, Douglas Diegues. 2.^a Edição. São Paulo: Iluminuras.

CAMPOS, Haroldo de. (1977). Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: CAMPOS, Haroldo de. (Org.) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, pp. 9–113.

CARDOSO, Maykson. (2024a.) *Walter Benjamin: Das ruínas do passado, aos escombros do presente*. Disponível em: https://www.academia.edu/121942363/Walter_Benjamin_das_rui_nas_do_passado_aos_escmbros_do_presente. Acesso em 28 set. 2024.

CARDOSO, Maykson. (2024b). *Walter Benjamin enquanto arqueólogo*. Curso. Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=PLBnEq7W5i6_p1KISNn6BGNSAuQgBQ2Vt&feature=s hared. Acesso em 28 set. 2024.

CARDOSO, Fernanda Martins. (2022). *My dear — Endereçamento, corpo e desejo na poesia de Ana Cristina Cesar e Maria Isabel Iorio*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literatura) — Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/28821/FINAL DISSERTA%C3%87%C3%83O - Fernanda M Cardoso.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 ago. 2024.

CARNEIRO, Sueli. (2023). *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar.

CARSON, Anna. (2024). *Eros e Thanatos — seis ensaios*. Tradução: Rafael Zacca. Rio de Janeiro: Edições Selinho.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. (2005). Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da invenção do outro. In: LANDER, Edgardo. (Org.) *A colonialidade do saber, eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, pp. 80–87. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624102434/9_CastroGomez.pdf. Acesso em 10 dez. 2023. — (*Colección Sur Sur*).

CÉSAIRE, Aimé. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid, España: Ediciones Akal.

CHICO, Chico. (2021.) *Mãe*. In: Pomares. Rio de Janeiro: Deck. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=G2u3YFTEcBw&list=RDG2u3YFTEcBw&start_radio=1 . Acesso em: 30 jul. 2025.

CIDADE, Antonio Ricardo Ribeiro. (2018). Catatau, de Paulo Leminski: leitura e ultrapassagem. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, UFRJ, v. 10, n. 20, pp. 83–107. Disponível em: *Leminski: leitura e ultrapassagem | Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea (ufrj.br)*. Acesso em: 06 set. 2024.

COELHO, Fred. (2021). A semana de cem anos. *ARS*, São Paulo, 19 (41), pp. 26–52. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/HXsvRbHYD4JsdMbD8TRSVpQ/>. Acesso em 04 jun. 2024.

COELHO, Frederico. (2012). *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

COLI, Jorge. (2007). Ponto de fuga: A abóbora e a pedra. *Folha de S. Paulo*, Caderno +mais!. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1908200706.htm>. Acesso em 20 ago. 2023.

COSTA, Emília Viotti da. (1999). Liberalismo: teoria e prática. In: *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: UNESP.

D'AVOSSA, Antonio. (2010). Joseph Beuys — a revolução somos nós. In: FARKAS, Solange Oliveira; D'AVOSSA, Antonio. (Orgs.). *Joseph Beuys: a revolução somos nós*. São Paulo: Edições SESC SP.

DIACRÔNICO | HISTÓRIA, SOCIOLOGIA E FILOSOFIA. (2021). *Experiência, tempo e memória em Walter Benjamin | Aline Ludmila*. YouTube, 18min33s. Disponível em: <https://youtu.be/LS0hHnVaZAo?feature=shared>. Acesso em: 15 de agosto de 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2019). *Cascas*. Tradução: André Telles. 1.^a reimpressão. São Paulo: Editora 34.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2018a). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Tradução: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG. — (O olho da história, III).

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2018b). *Remontagens do tempo sofrido*. Tradução: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG. — (O olho da história, II).

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2017a). *Quando as imagens tomam posição*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG. — (O olho da história, I).

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2017b). Alguns pedaços de película, alguns gestos políticos. [Entrevista concedida a Ilana Feldman]. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. (2019). *Cascas*. Tradução: André Telles. 1.^a reimpressão. São Paulo: Editora 34, pp. 87–109.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2016). Remontar, remontagem (do tempo). Tradução: Milene Migliano. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n. 47, pp. 1–7. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf. Acesso em 17 abr. 2023.

DIDONET, Candice. (2022). Os Olhos de poeta como enunciados performativos: uma entrevista imaginativa interespecies. *O Mosaico - Revista de Pesquisa em Artes*, Curitiba, n. 23, pp. 488–494. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/mosaico/article/view/6963/5167>. Acesso em 02 set. 2024.

DUARTE, Irene Borges. (2002). Prólogo à edição portuguesa. In: HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*. Tradução: Irene Borges-Duarte, Alexandre Franco de Sá, Bernhard Sylla. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. V–XX.

DUSSEL, Enrique. (2005). Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo. (Org.) *A colonialidade do saber, eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, pp. 25–34. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624093038/5_Dussel.pdf. Acesso em 10 dez. 2023. — (*Colección Sur Sur*).

EDITORA URUTAU. (2020). *Lançamento-live do livro “América”, de Francisco Mallmann*. Vídeo. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Br4N6Uxr13k>. Acesso em 20 abr. 2023.

EISENSTEIN, Sergei. (2002). *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão: José Carlos Avellar. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

EISENSTEIN, Sergei. (1977). O princípio cinematográfico e o ideograma. tradução: Eloysa de Lima Dantas. In: CAMPOS, HAROLDO de. (org) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, pp. 163–185.

FANON, Frantz. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA.

FARIA, Marcella. (2022). *Brincadeira de correr*. São Paulo: Círculo de poemas.

FELDMAN, Ilana. (2019). Orelha de livro. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução: André Telles. 1.^a Reimpressão. São Paulo: Editora 34.

FENOLLOSA, Ernest. (1977). Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. tradução: Eloysa de Lima Dantas. In: CAMPOS, Haroldo de. (org) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, pp. 115–1621.

FERNANDES, Florestan. (2006). *A revolução burguesa no Brasil: ensaios de interpretação sociológica*. Prefácio: José de Souza Martins. 5.^a Edição. São Paulo: Globo.

FIGUEIREDO, Angela. (2020). Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 12, n. 29, pp. 1–24. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180312292020e0102>. Acesso em: 24 ago. 2024.

FONTELA, Orides. (2015). *Poesia completa*. Organização: Luis Dolhnikoff. São Paulo: Hedra.

GAGNEBIN, Jeane Marie. (2006a). *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, pp. 44–57.

GAGNEBIN, Jeane Marie. (2006b). *O método desviante*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4455290/mod_resource/content/0/GAGNEBIN_O_metodo_desviante.pdf. Acesso em: 24 set. 2024.

GAGNEBIN, Jeane Marie. (1987). Prefácio — Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3.^a Edição. São Paulo: Brasiliense, pp. 7–19. — (Obras Escolhidas v. 1).

GAGNEBIN, Jeane Marie. (1982). Walter Benjamin — Os cacos da história. Tradução: Sônia Salzstein. Revisão: José W. S. Moraes e Cecília I. L. Moreira. São Paulo: Brasiliense, Coleção Encanto Radical (18).

GATTI, Luciano. (2009.) Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. *KRITERION*, Belo Horizonte, n. 119, pp. 159–178. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/kr/a/WvxXhTGJ85GcSDwF4PnFkYq/?lang=pt>. Acesso: 21 dez. 2023.

GIL, Gilberto. (1982.) *Metáfora*. In: Um banda um. Rio de Janeiro: Gravadora Warner Music Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2lAxQILeg-g&list=RD2lAxQILeg-g&start_radio=1. Acesso em: 20 jul. 2025.

GIRALDO, Efrén. (2023). *Sumário de plantas oficiosas: um ensaio sobre a memória da flora*. Tradução: Silvia Massimini Felix. 1.^a Edição. São Paulo: Fósforo.

GONZALES, Lélia. (1984). Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, pp. 223–244.

GROSGOUEL, Ramón. (2016). A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, [S. l.], v. 31, n. 1, pp. 25–49. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6078>. Acesso em: 10 dez. 2023.

HEIDEGGER, Martin. (2002). *Caminhos de floresta*. Tradução: Irene Borges-Duarte, Alexandre Franco de Sá, Bernhard Sylla. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

HENRIQUES, Fernanda. (2008). *María Zambrano e a razão poética: Um pensar contemplativo*. Disponível em: <https://home.uevora.pt/~fhenriques/>. Acesso em: 29 abr. 2025.

HENRIQUES, Fernanda. (2002). Subsídios epistemológicos para pensar a temática do *empowerment* e da cidadania das mulheres. María Zambrano e Paul Ricoeur. *Revista ex aequo*. Disponível em: <https://exaequo.apem-estudos.org/artigo/subsidios-epistemologicos-para-pensar-a-tematica-do-empowerment-e-da-cidadania-das-mulheres>. Acesso em: 29 abr. 2025.

HENRIQUES, Fernanda. (2003). Do que está em causa: Notas para pensar, na pós-modernidade. *Revista Ex aequo*, n. 9, pp. 11–16. Disponível em: <https://exaequo.apem-estudos.org/files/2019-01/artigo-01-fernanda-henriques.pdf>. Acesso em 29. Abr. 2025.

HENRIQUES, Fernanda. (1998). *A penumbra tocada de alegria: A razão poética e as relações entre a filosofia e a poesia em María Zambrano*. *Philosophica*, pp. 49–61. Disponível em : https://www.pdcnet.org/philosophica/content/philosophica_1998_0006_0011_0049_0061. Acesso em 29 abr. 2025.

HERMES, Ernani. (2020). Memória e decolonialidade na poética de Conceição Evaristo. *Anais, Latinidades — Fórum Latino-Americano de Estudos Fronteiriços*, pp. 1–12. Disponível em: <https://tupa.claec.org/index.php/latinidades/latinidades2020/paper/viewFile/2287/1087>. Acesso em: 02 mar. 2024.

HERRERA FLORES, Joaquín. (2009). *A reinvenção dos direitos humanos*. Tradução: Carlos Roberto Diogo Garcia; Antônio Henrique Graciano Suxberger; Jefferson Aparecido Dias. Florianópolis: Fundação Boiteux.

HERNANDEZ, Nidia Ligeia Daza. (2019). O pessoal é poético: histórias locais para a identificação de práticas de gênero e sexualidade colonizadas. Dissertação (Mestrado em

Estudos de Cultura Contemporânea) - Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade Federal do Mato Grosso, Mato Grosso. Disponível em: https://ri.ufmt.br/bitstream/1/4443/1/DISS_2019_Nidia%20Ligeya%20Daza%20Hernandez.pdf. Acesso em: 02 mai. 2024.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (2017). *Sangria*. Prefácio. 1.^a Edição. São Paulo: Selo do Burro.

IANNI, Octávio. (2012). A construção da categoria. *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, SP, v. 11, n. 41e, pp. 397–416. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8639917>. Acesso em: 19 dez. 2024.

IANNI, Octavio. (2008). Globalização e nova ordem internacional. In: FILHO, Daniel Araújo Reis; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. [org.] *O século XX*. 4.^a Edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, pp. 205–224.

IANNI, Octavio. (2006). A idéia de Brasil moderno. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 19–38. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645452>. Acesso em: 06 jul. 2024.

IANNI, Octavio. (2000). O declínio do Brasil-nação. *Estudos avançados*, 14 (40), pp. 51-58. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9543>. Acesso em: 22 jan. 2025.

IANNI, Octavio. (1998). Globalização e neoliberalismo. *São Paulo em perspectiva*, 12 (2), pp. 27–32. Disponível em: http://produtos.seade.gov.br/produtos/spp/v12n02/v12n02_03.pdf. Acesso em: 22 jan. 2025.

IANNI, Octavio. (1997a). Globalização e transculturação. *Primeira Versão*, n. 69, Campinas: IFCH/UNICAMP.

IANNI, Octavio. (1997b). Sociologia e literatura. *Primeira Versão*, n. 72, Campinas: IFCH/UNICAMP.

IANNI, Octavio. (1995). *O labirinto latino americano*. 2.^a Edição. Rio de Janeiro: Vozes.

IORIO, Maria Isabel. (2019). *Aos outros só atiro o meu corpo*. Bragança Paulista, SP: Urutau.

IORIO, Maria Isabel. (2016). *Em que pensaria quando estivesse fugindo*. Bragança Paulista-SP: Editora Urutau.

JESUS, Aline Ludmila de. (2013). *Despertar o outrora no agora: Ensaio sobre as configurações do tempo e da memória em Walter Benjamin*. 105f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/16448/1/AlineLudmila.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2023.

KAPLAN, Leslie. (2018). As palavras (escrever, literatura e sociedade). In: KAPLAN, Leslie. *O inferno é verde (seguido de As palavras)*. Tradução: Zéfere. São Paulo: Luna Parque, pp. 32–49.

LAVELLE, Patrícia. (2023). *Sombras longas*. Belo Horizonte: Relicário.

LAVELLE, Patrícia. (2023). Orelha de livro. In: ARENDT, Hannah. *Também eu danço: Poemas (1923-1961)*. Tradução: Daniel Arelli. Belo Horizonte: Relicário.

LEMINSKI, Paulo. (2024). *Descartes com lentes*. Curitiba: Arte & Letra.

LÖWY, Michael. (2022). A filosofia da história em Walter Benjamin. *Estudos avançados*, São Paulo, 16 (45), pp. 199–206. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/c7TdKSGxkSysjMds45cqs8v/?lang=pt>. Acesso em: 10 abr. 2023.

LÖWY, Michael. (2005). *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradição das teses de Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo.

LUGONES, Maria. (2018). *Hacia metodologías de la decolonialidade: conocimientos y prácticas políticas: reflexiones desde nuestras prácticas de conocimiento situado*. Chiapas: CIESAS: UNICACH: PDTG-UNMSM, 2011. pp. 75–92. [Tomo II.] Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvn96g99.6>. Acesso em: 03 out. 2024.

LUGONES, María. (2014). Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos feministas*, Florianópolis, 22(3): 320, pp. 935–952. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/QtnBjL64Xvssn9F6FHJqznzb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 26 ago. 2024.

MAIA, Eduardo Cesar. (2017). Os caminhos do pensamento de María Zambrano. *Revista Continente*, 01 ago. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/200/os-caminhos-do-pensamento-de-maria-zambrano>. Acesso em: 29 abr. 2025.

MALLMANN, Francisco. (2020). *América*. São Paulo: Urutau.

MALLMANN, Francisco. (2021). *A escrita enquanto processo coletivo e a disputa de sentidos: conheça Francisco Mallman*. Entrevista concedida a: Marcelo Mucida. Mídia Ninja. Disponível em: <https://midianinja.org/news/a-escrita-enquanto-processo-coletivo-e-a-disputa-de-sentidos-conheca-francisco-mallmann/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

MANNHEIM, Karl. (1993). *El problema de las generaciones*. Tradução: Ignacio Sánchez de la Yncera] *Reis — Revista española de investigaciones sociológicas*, n. 62, pp. 193–242. Disponível em: https://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_062_12.pdf. Acesso em: 11 abr. 2023.

MARÍA Zambrano e a razão poética. (2021). *Blog Moinhos*. Disponível em: <https://editoramoinhos.com.br/maria-zambrano-e-a-razao-poetica/>. Acesso em: 29 abr. 2025.

MARÍA Zambrano — *Cuaderno didáctico*. (2021). *Cuadernos didácticos del Centro Andaluz de las Letras*, 5. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía. Disponível em:

https://www.juntadeandalucia.es/cultura/calettras/sites/default/files/publicaciones_cal/zambrano_definitivo_web.pdf. Acesso em: 29 abr. 2025.

MARQUES, Ana Martins. (2021). *Risque esta palavra*. 1.^a Edição. Companhia das Letras.

MARQUES, Ana Martins; SISCAR, Marcos. (2016). *Duas Janelas*. São Paulo: Luna Parque.

MATOS, Olgária Chain Féres. (2010). *Benjaminianas: Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP.

MATOS, Olgaria. (2009). A narrativa: metáfora e liberdade. *História Oral*, [S. l.], v. 4. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/32>. Acesso em: 19 jun. 2024.

MELO, Tarso. (2024). *Mínima linha infinita*. Curso. Escrita criativa. Disponível em: <https://escritacriativa.net.br/linhainfinita/>. Acesso em: 31 out. 2024.

MEMÓRIA da eletricidade. (2021). Semana sem fim: um século de reinvenções. Temporada 2 — Reinvenções modernistas no século XX (episódio #4). Apresentador: João Marcos Coelho. Convidado: Frederico Coelho. YouTube. 1h09min18s. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/URnp2eDscp8?feature=shared>. Acesso em 17 jul. 2024.

MICHAELIS. (2015). *Dicionário brasileiro da Língua portuguesa*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>.

MIGNOLO, Walter D. (2021). Desobediência epistêmica, pensamento independente e liberdade decolonial. Tradução: Isabella B. Veiga. *Revista X*, v. 16, n. 1, pp. 24–53. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/78142/43060>. Acesso em: 03 set. 2024.

MIRANDA, Geane Uliana. (2022). Desutilidade poética: decolonialidade à luz da poesia inventiva de Manoel de Barros. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 235, ano XXI, . Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/62973/751375154457>. Acesso em 02 mar. 2024.

MOGENDORFF, Janine Regina. (2012). A Escola de Frankfurt e seu legado. *Verso e Reverso*, v. 26, n. 63, ano XXVI, pp. 152–159. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2012.26.63.05>. Acesso em: 04 jul. 2024.

MOMBAÇA, Jota. (2021). *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó.

MONDZAIN, Marie-José. (2025). O apetite de ver. *Edições Chão da Feira, Caderno de Leituras* n.º 183. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2025/08/cad.183-%E2%80%93O-apetite-de-ver-1.pdf>. Acesso em 15 set. 2024.

MOTTA, Aline. (2022). *A água é uma máquina do tempo*. São Paulo: Círculo de poemas.

NADAL, Paco Gómez. (2017). *Indios, negros y otros indeseables — capitalismo, racismo y exclusión en América Latina y el Caribe*. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala.

NAIRA, Nadja. (2024). *Descartes com lentes*. [prefácio] Curitiba: Arte & Letra.

NASCIMENTO, Milton; RENATO, Jose. (1982). *Anima*. In: *Anima*. Rio de Janeiro: Universal Music. Disponível em: https://youtu.be/Jo0J_fZcyno?si=JD_Px9ZKztcwh5hv. Acesso em: 30 jul. 2025.

NEVES, Luciana Dilascio. (2022). Montagem e intercâmbios: entre narrativas e ações, pedagogias e políticas. In: FIGUEIREDO, Ana Valéria de.; BERINO, Aristóteles. (Orgs) *Pesquisas com imagens: diálogos entre educação e arte*. São Carlos: Pedro & João Editores, pp. 87–11. Disponível em: <https://pedroejoaoeditores.com.br/produto/pesquisas-com-imagens-dialogos-entre-educacao-e-arte/>. Acesso em: 17 abr. 2023. — (Recurso digital).

NOGUEIRA, Luciana; FERNANDES, Renato César Ferreira. Linguagem e metáfora nos *Cadernos do Cárcere* de Antonio Gramsci. *Entremeios: revista de estudos do discurso*, v. 14, jan.-jun., pp. 167–181. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/316771898_LINGUAGEM_E_METAFORA_NOS_CADERNOS_DO_CARCIERE_DE_ANTONIO_GRAMSCI. Acesso em: 19 mai. 2025.

O’GORMAN, Edmundo. (1992). *A invenção da América: reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir*. Tradução: Ana Maria Martinez Corrêa, Manoel Lelo Bellotto. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista. — (Biblioteca Básica).

ORIGEM DA PALAVRA | Site de etimologia. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/>.

ORTIZ, Fernando. (1983). *Del fenómeno social de la “transculturación” y de su importancia em Cuba*. In: ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, pp. 86–90.

ORTIZ, Renato. (2007). *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.

ORTIZ, Renato. (1999). Diversidade cultural e cosmopolitismo. *Lua Nova*, n. 47 (99), pp. 73–89. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/F3ZBtNxnjYnN3XjDCXMRzSR/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 02 set. 2024.

PAZ, Octavio. (1996). *Signos em rotação*. 3.^a Edição. Tradução: Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva. (Coleção Debates, n. 48)

PAZ, Octavio. (1984). *O labirinto da solidão e post scriptum*. Tradução: Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

PAZ, Octavio. (1982). *O arco e a lira*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

PELLEJERO, Eduardo. (2013). O sul também (não) existe — a arquitetura ficcional da América Latina. *Edições Chão da Feira, Caderno de Leituras n.º 20*. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad21.pdf>. Acesso em 15 set. 2024.

PEREIRA, Diana Araujo. (2014). *La palabra poética y la (re)invención de América. Remate de Males*, Campinas, SP, v. 34, n. 1, pp. 194–211. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635841>. Acesso em: 28 abr. 2024.

POUND, Ezra. (2006). *ABC da Literatura*. 11.^a Edição. São Paulo: Cultrix.

PRADO, Carolina Vigna; TAAM, Pedro. (2017). A construção da memória como um palimpsesto. *Revista ARA*, n. 2, pp. 39–58.

QUIJANO, Aníbal. (2002). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina. Espiral, revista de geografías y ciencias sociales*, v. 4, n. 8, pp. 175–186. Disponível em: <https://www.reduii.org/cii/sites/default/files/field/doc/Modernidad Identidad y Utopia America Latina OCR-Anibal-Quijano.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2024.

QUIJANO, Aníbal. (2014). “Raza”, “etnia” y “nación” en Mariátegui. In: QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Selección: Danilo Assis Clímaco. 1.^a Edição. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, pp. 757–775. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140424014720/Cuestionesyhorizontes.pdf>. Acesso em: 12 set. 2024.

QUIJANO, Aníbal. (2005a). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. (Org.) *A colonialidade do saber; eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, pp. 117–142. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em 10 dez. 2023. — (*Colección Sur Sur*).

QUIJANO, Aníbal. (2005b). Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. *Estudos Avançados*, v. 19, n. 55, pp. 9–31. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/KCnb9McPhytSwZLLfyzGRDP/>. Acesso em 10 dez. 2023.

RELA, Nara Lucia de Melo Lemos. (2021). María Zambrano. *Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia*, v. 7, n. 2, pp. 1–20. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/maria-zambrano/>. Acesso em: 30 jun. 2025.

ROMÃO, Luiza Sousa. (2017). *Sangria*. 1.^a Edição. São Paulo: Selo do Burro.

SALVIATTI, Francisco. (1543-1545). *Tempo como oportunidade (Kairós)*. Fragmento. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Salviati_-_Time_as_Occasion_%28Kairos%29_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 20 ago. 2023.

SANGUE latino | Eduardo Galeano. (2010). Sangue latino. Série. (Temporada 1, Episódio 2). Brasil: Canal Brasil (24min.). Disponível em: <https://youtu.be/47aFAIDierM?feature=shared>. Acesso em: 19 jul. 2024.

SANT’ANNA, Alice Carvalho C. de. (2014). *A sombra tem cor?* Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de

Janeiro, Departamento de Letras, 61f. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24770/24770.PDF>. Acesso em: 24 ago. 2024.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. — (Recurso digital).

SCHWARCZ, Lilia Moritz. (2024). *Imagens da branquitude: a presença da ausência*. 1.^a Edição. São Paulo: Companhia das Letras.

SELVÁTICA. *América*. Disponível em: <https://www.selvatica.art.br/america>. Acesso em: 19 abr. 2023.

SEMANA sem fim. (2023). Roteiro e direção: Fabiana Werneck, Marcelo Machado. Narração: Frederico Coelho. São Paulo: MARCELO MACHADO PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA - ME. *Curta!On — Clube de documentários* (52 min.). Disponível em: https://curtaon.com.br/filme/?name=semana_sem_fim. Acesso em: 03 jun. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (2020). Apresentação: Sobre o conceito de história de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história: edição crítica*. Organização e tradução: Adalberto Müller; Márcio Seligmann-Silva. 1.^a Edição. São Paulo: Alameda.

SILVA, Regina Simon da. (2017). *A transculturação dos conquistadores: Abel Posse e a trilogia do descobrimento*. Natal: EDUFRN. Disponível em: https://repositorio.ufrrn.br/bitstream/123456789/23673/3/A_transcultura%C3%A7%C3%A3o_dos_conquistadores_-_Abel_Posse_e_a_trilogia_do_descobrimento.pdf. Acesso em: 30 abr. 2024. (Recurso digital.)

SIMI, Gianluca. (2014). Walter Benjamin: o anjo da história voa a contrapelo. *Revista o Viés*, Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.revistaovies.com/2014/10/16/walter-benjamin-o-anjo-da-historia-voa-a-contrapelo/>. Acesso em: 22 abr. 2023.

SLAM PÉ VERMELHO. (2021). *Lançamento “Sangria com Luiza Romão”*. Vídeo. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2dQ9jY9SXXCM>. Acesso em: 20 abr. 2023.

SOUSA, Cláudio R. (2008). Catatau, literatura de obstrução em país bloqueado. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — Universidade de São Paulo, Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 212f. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-19022010-104804/publico/CLAUDIO_R_SOUSA.pdf. Acesso em: 24 ago. 2024.

SOUZA, Giovane Alves de. (2023). Descolonizando corpo e pátria: uma leitura feminista e decolonial da poética de Luiza Romão. *Anais do I Seminário Nacional do Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas*, Campina Grande: Realize Editora. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/91857>. Acesso em 19 fev. 2023.

SPINELLI, Miro. (2020). Orelha de livro. In: MALLMANN, Francisco. *América*. São Paulo: Urutau.

TANIZAKI, Junichirō. (2016). Elogio da sombra. Tradução: Margarida Gil Moreira. Lisboa: Relógio D'Água Editores. (Livros de bolso).

TEIXEIRA, Danilo Bernardes. (2020). O delírio de Descartes no *Catatau* de Paulo Leminski. *Fronteria — Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada*, Foz do Iguaçu, v. 1, n. 1, pp. 115–140. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/litcomparada/article/view/1967>. Acesso em: 06 set. 2024.

TOKARCZUK, Olga. (2023). *Escrever é muito perigoso: ensaios e conferências*. São Paulo: Todavia.

TRUJILLO, Julio. (2025). Ritmo bom pra aproveitar. *Caderno de leituras*. Tradução: Thiago Panini. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, n. 178. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno178/>. Acesso em: 07 ago. 2025.

VELOSO, Caetano; NASCIMENTO, Milton. (1991.) *A terceira margem do rio*. In: Circuladô. Rio de Janeiro: Universal Music. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F0IVCkynWY&list=RD-F0IVCkynWY&start_radio=1. Acesso em: 30 jul. 2025.

WITTNER, Laura. (2023). Viver e traduzir. Tradução: Maria Cecília Brandi, Paloma Vidal. 1.^a Edição. Rio de Janeiro: Bazar do tempo. — (Recurso digital).

ZAMBRANO, María. (2000). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial.

ZAMBRANO, María. (1937). “La guerra” de Antonio Machado. *Hora de España* (Valência), XII, pp. 68–74. Disponível em: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?oid=0004517363&id=b0a59bd8-17bb-407c-9d85-40697f8650a1>. Acesso em: 29 abr. 2025.

ZAMBRANO, María. (1995). *Clareiras do bosque*. Tradução: José Bento. Lisboa: Relógio D’Água Editores.

ZAMBRANO, María. (2021). *Filosofia e poesia*. Tradução: Fernando Miranda. Belo Horizonte: Moinhos.

ZIBECHI, Raúl. (2015). *Descolonizar el pensamiento crítico y las rebeldías. Autonomías y emancipaciones en la era del progresismo*. 1.^a Edição. México, DF: Bajo Tierra Ediciones.

XTRAVAGANZA, Vini Ventania; XTRAVAGANZA, Vitória Jovem. (2023). *Arte do Amanhã — IRMÃS BRASIL — ARTES PERFORMÁTICAS*. Vídeo. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5sQsgRX6UbK>. Acesso em: 22 abr. 2023.

OUTRAS FONTES

BERGO, Kênia. (2023). Sem título. *Acervo pessoal da autora*.

BLASI, Mayara. (2023). Tocaia. *Blog Isso não é um jogo*, Maringá, 22 mar.. Disponível em: <https://medium.com/isso-n%C3%A3o-%C3%A9-um-jogo/tocaia-2357b7a03d2e>. Acesso em 24 set. 2024.

BLASI, Mayara. (2021). Conversa com o tempo. *Blog Isso não é um jogo*, Maringá, 05 jan.. Disponível em: <https://medium.com/maria-do-inga/conversa-com-o-tempo-7c6570ef69c6>. Acesso em 24 jul. 2023.

BLASI, Mayara. (2021). O homem que andava. *Blog Isso não é um jogo*, Maringá, 06 jan.. Disponível em: <https://medium.com/isso-n%C3%A3o-%C3%A9-um-jogo/o-homem-que-andava-10e5769e7daa>. Acesso em 24 jul. 2024.

BLASI, Mayara. (2020). Segredo. *Blog Isso não é um jogo*, Maringá, 21 out.. Disponível em: <https://medium.com/isso-n%C3%A3o-%C3%A9-um-jogo/segredo-8e8fc5e51101>. Acesso em: 04 ago. 2025.

BLASI, Mayara. (2020). A cabeça sempre fora d'água. *Blog Isso não é um jogo*, Maringá, 21 fev.. Disponível em: <https://medium.com/isso-n%C3%A3o-%C3%A9-um-jogo/a-cabe%C3%A7a-sempre-fora-d%C3%A1gua-803044a3bb3e>. Acesso em 24 jun. 2024.

DELGADO, Claudine. (2024). *Caminho de volta*. São Paulo: Cachalote.

DOMINGUÊS, Suélen. (2022). sentido. *Instagram: @_suelendomingues*, Maringá, 15. ago.. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ChSK4BSgYwU/>. Acesso em 12 jul. 2025.

DOMINGUÊS, Suélen. (2021). estimativa. *Instagram: @_suelendomingues*, Maringá, 21. jul.. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CRmpuB-gmFy/>. Acesso em 20 jul. 2025.

DOMINGUÊS, Suélen. (2021). espelho espelho céu. *Medium: @suelendominguesoliveira*, Maringá, 30 mar.. Disponível em: <https://medium.com/@suelendominguesoliveira/espelho-espelho-c%C3%A9u-dee65c34c6f7>. Acesso em: 10 set. 2024.

DOMINGUÊS, Suélen. (2021). efeito. *Instagram: @_suelendomingues*, Maringá, 05 jan.. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CJr5JCgAqgk/>. Acesso em 22 jul. 2023.

DOMINGUÊS, Suélen. (2020). ai, quem me dera ser andorinha. *Instagram: @_suelendomingues*, Maringá, 17. set.. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CFQWxCRAFp0/>. Acesso em: 19 jul. 2024.

LACERDA, Estela. (2021). *O rio seco que vive em mim*. São Paulo: Editora Patuá.

FAVORIN, Ana Carolina da Silva. (2023). *Caos de concreto*. Ilustração da autora. 1.^a Edição. Maringá, PR: selo do burro (Ed. da Aurora).

GIL, Mariana. (2020). Dos direitos do poeta. *Revista Maria do Ingá*, Maringá, 17 out.. Disponível em: <https://medium.com/maria-do-inga/dos-direitos-do-poeta-cfd16443ccc4>. Acesso em: 19 jul. 2024.

JOAQUIM, Michelle. (2022). *A última vez que duvidei de mim*. Ilustração: Thiago Caleffi. 1.^a Edição. Maringá: iPerfil Consultoria.

JOAQUIM, Michelle. (2024). Poema sem título. *Instagram: @michellejoaquimm*, Maringá, 30. dez.. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DEN63qcS-1n/?img_index=1. Acesso em: 13 jan. 2025.

JOAQUIM, Michelle. (2024). Linha vermelha. *Instagram*: @michellejoaquimm, Maringá, 14. out.. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DEN63qcS-1n/?img_index=1. Acesso em: 20 out. 2024.

LEAL, Vanessa Valles. (2025). a serpente aninha em meu peito. Osasco, SP: Relampiano Editora.

OLIVEIRA, Gabriela Vieira de. (2024). *As sapas*. Zine. Maringá: produção da autora.

LISTA DE POEMAS DAS POETAS SELECIONADAS

Poema 1 — “Tudo já foi dito”, de Ana Favorin.....	28
Poema 2 — “ai, quem me dera ser andorinha”, de Suélen Dominguês	29
Poema 3 — “5”, de Claudine Delgado	32
Poema 4 — “Conversa com o tempo”, de Mayara Blasi	36
Poema 5 — “efeito”, de Suélen Dominguês.....	40
Poema 6 — “Panfleto”, de Michelle Joaquim	42
Zine — “As sapas”, de Gabriela Vieira de Oliveira.....	54
Poema 7 — “Dos direitos do poeta”, de Mariana Gil	58
Poema 8 — “Poema didático”, de Michelle Joaquim	59
Poema 9 — “O homem que andava”, de Mayara Blasi.....	67
Poema 10 — “37”, de Claudine Delgado	71
Poema 11 — “Tocaia”, de Mayara Blasi.....	72
Poema 12 — “Céu Caos Concreto”, de Ana Favorin.....	75
Poema 13 — Sem título, de Kênia Bergo.....	77
Excerto — Crônica “Eu, parede caos concreto”, de Ana Favorin.....	78
Poema 14 — “Fragmentados”, de Michelle Joaquim.....	81
Poema 15 — “Linha vermelha”, de Michelle Joaquim	83
Poema 16 — “A parede branca”, de Vanessa Valles Leal	86
Poema 17 — Sem título, de Kênia Bergo.....	87
Poema 18 — “Manchas”, de Estela Lacerda	91
Poema 19 — “19”, de Claudine Delgado	94
Poema 20 — “espelho, espelho céu”, de Suélen Dominguês.....	95
Poema 21 — “Força de trabalho”, de Michelle Joaquim	101
Poema 22 — “A cabeça sempre fora d’água”, de Mayara Blasi.....	103
Poema 23 — “Bolha de sabão”, de Vanessa Valles Leal	110
Poema 24 — “Uma palavra sobre a palavra”, de Ana Favorin	113
Poema 25 — “re(para)”, de Vanessa Valles Leal.....	115
Poema 26 — Sem título, de Michelle Joaquim	116
Poema 27 — “sentido”, de Suélen Dominguês	125
Poema 28 — Sem título, de Kênia Bergo.....	126
Poema 29 — “Linguagem liberta”, de Estela Lacerda.....	127
Poema 30 — “Segredo”, de Mayara Blasi	131

Poema 31 — “38”, de Claudine Delgado	135
Poema 32 — “estimativa”, de Suélen Dominguês	148
Poema 33 — Sem título, de Kênia Bergo.....	149

APÊNDICE ÚNICO — SOBRE AS POETAS



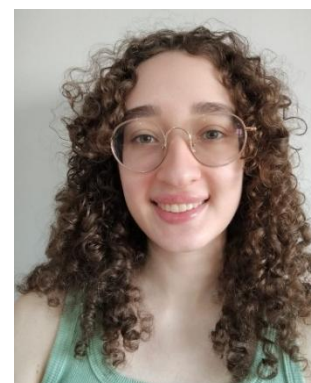
Ana Favorin é escritora, comunicadora, professora de literatura e zineira. Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), desenvolve um trabalho que se expressa em diferentes suportes, como zines artesanais, livros, newsletters, oficinas de escrita criativa e performances poéticas. Em 2018, fundou o Coletivo Palavrão, grupo que até hoje reúne escritores locais para a prática e o estudo da escrita literária. Desde 2019, integra também o Coletivo Pé Vermelho, onde atua em ações culturais e formativas ligadas à palavra falada e escrita. Com o coletivo, promove saraus, campeonatos de poesia falada, formações literárias e publicações independentes. É autora da newsletter Poesia Crônica, no Substack, onde compartilha textos autorais e reflexões sobre o processo de escrita. Também publica no Instagram @anafavorin, onde mostra os bastidores da produção e editoração de zines, além das oficinas de escrita que realiza.

Claudine Delgado é poeta, viajante e pesquisadora. Mestre em estudos literários



Estela Lacerda é poeta, autora do livro “O rio seco que vive em mim” (Editora Patuá, 2021), graduada em Letras e mestra em Estudos Literários. Também publicou seus textos em revistas e coletâneas, como “Parem as máquinas” (Off Flip). Atualmente, trabalha com comunicação digital para marcas.

Gabriela Vieira de Oliveira é uma artista e professora de artes formada em Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá em 2023. Ministra oficinas de artes e artesanato. Sua produção artística individual envolve pintura, desenho, escultura e arte digital, com uma poética voltada ao corpo feminino. Desenvolveu sua primeira zine “As Sapas” em 2024, sendo esse também seu primeiro trabalho literário.





Kênia Bergo é atriz, artista visual, escritora e performer, graduada em Artes Cênicas e graduanda de Filosofia pela Universidade Estadual de Maringá. Desenvolve sua pesquisa a partir do corpo, poesia e magia.

Mariana Gil é feita de riso, barulho e poesia.



Mayara Blasi é escritora, revisora e facilitadora de oficinas de escrita desde 2017. Vive em Maringá desde os tempos de escola. Nasceu em Blumenau - SC.

Michelle Joaquim é poeta-escritora, revisora, produtora cultural e doutoranda em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela USP. Nascida em Maringá - PR, começou a compartilhar sua literatura por meio de zines (publicações artesanais e independentes), formato que ainda utiliza para difundir seus trabalhos. Publicou seu primeiro livro de poemas, “A última vez que duvidei de mim”, em 2022. Michelle Joaquim também é criadora do Sarau Erótico Língua Solta, que teve sua primeira edição em 2022 e acontece regularmente, além de produtora de eventos e festivais em torno da literatura, bem como facilitadora de oficinas de criação literária.





Suélen Dominguês, graduada em Letras Português/Inglês, Mestre em Literatura, pela Universidade Estadual de Maringá. Poeta. Zineira. Oficineira. Autora independente. Redatora. Estou na cena literária maringaense desde 2013. Nesse percurso, participei de coletivos de escrita, oficinas, saraus, slams, publicações em zines, coletâneas, redes sociais, festivais e feiras literárias.

Vanessa Valles Leal é maringaense pé-vermelho, arteterapeuta e educadora. Especialista em Literatura Infantil e graduada em Letras e Pedagogia. Desde a infância, brinca com a poesia como quem molda o mundo com palavras.

